RAD HRVATSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

KNJIGA 275. UMJETNIČKOGA RAZREDA 5.

DR. LJUBO KARAMAN

BUVINOVE VRATNICE I DRVENI KOR SPLITSKE KATEDRALE

ZAGREB

MCMXLII.

20687

BUVINOVE VRATNICE I DRVENI KOR SPLITSKE KATEDRALE

NAPISAO PRAVI ČLAN

DR. LJUBO KARAMAN

Primljeno u sjednici Umjetničkog razreda Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti 30. svibnja 1941.

UVOD

Dalmatinsko primorje ima bogatu i raznoliku kulturnu prošlost. Iz svakog doba, iz svakog stoljeća ostali su nam sačuvani spomenici umjetnosti. Ipak imaju pojedina razdoblja, pojedina stoljeća brojnije i sjajnije spomenike zasebnog značenja i interesa. Srednjevjekovna umjetnost Dalmacije bilježi dva uspona i cvata: XIII. i XV. stoljeće. Stranu javnost zanimaju osobito spomenici rimske Dalmacije, a našu javnost, razumljivo, spomenici iz vremena narodne dinastije po doseobi Hrvata na jug.

Palača cara Dioklecijana u Splitu i iskopine u Solinskom polju davno su sebi prokrčile put u svijet nauke. Dioklecijanova palača privlačila je arhitekte još od vremena poznatih umjetnika XVIII. stoljeća: J. B. Fischera von Erlacha (1721.) i R. Adama (1764.), pa sve do G. Niemanna (1910.) i E. Hébrarda (1912.) u nedavnoj prošlosti. Serije monumentalnih djela, što ih pod imenom »Forschungen in Salona« objelodanjuje Arheološki zavod u Beču, i što ih pod naslovom »Recherches à Salone« izdavaju Danci, svjedoče o interesu i značenju iskopina rimske Salone. Kroz pedeset godišnjaka svoga »Bullettino di archeologia e storia dalmata« (od godine 1919. »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«) lansirao je don Frane Bulić starokršćansku arheologiju Dalmacije u svjetsku nauku.

S druge je strane naša javnost s toplim simpatijama pratila nastojanja Frane Radića i fra Luja Maruna u predratnim godišnjacima »Starohrvatske Prosvjete«, koja su išla za tim, da opišu i prikažu starohrvatske spomenike. Nedavna knjiga bečkog profesora J. Strzygowskoga »O razvitku starohrvatske umjetnosti, prilog otkriću sjevernoevropske umjetnosti« (1927.) pokazala je zanimanje, koje pobuđuju, i potvrdila je značenje, koje imaju ovi naši najstariji spomenici.

Sjajni i raznovrsni spomenici prvog vremena mletačke vladavine u dalmatinskom primorju, t. j. spomenici XV. stoljeća, našli su još prije rata brojne zanimanike i prijatelje i izazvali su bogatu naučnu literaturu. Prodiranje i previranje kasne gotike i rane renesanse, pa predstavnici tog mnogostrukog umjetničkog strujanja, majstori Juraj Dalmatinac, Andrija Aleši i Nikola Firentinac, bili su raspravljeni i osvijetljeni malo godina prije velikog rata od leadera ondašnjih talijanskih historičara umjetnosti Adolfa Venturija i od predstavnika bečke historijsko-umjetničke škole, koji su se okupljali oko M. Dvořáka, arh. D. Frey-a, H. Folnesicsa i mladog O. Kutschere Woborskog (1).

Drugo je zlatno doba dalmatinske umjetnosti, romanika XIII. stoljeća, dosad slabije prošlo. Ma da su naše ponosne katedrale i njihov umjetnički crkveni namještaj u Zadru i Trogiru, Splitu i Kotoru snažna djela domaćih majstora, koja punom slobodom prerađuju prekomorske utjecaje, o njima postoji još uvijek vrlo oskudna naučna literatura. Prof. Dvořák, veliki prijatelj dalmatinske stare umjetnosti, bio je još pred svjetskim ratom dao glavna i reprezentativna djela domaće romanike u Trogiru i Splitu na obradbu, kao doktorske disertacije, Kutscheri i meni, koji smo onda bili na naukama u Beču. Rana je smrt iza rata zatekla Kutscheru, pa njegova disertacija iz godine 1910. o trogirskoj katedrali nije bila nikada objelodanjena. Ja sam pred dvije godine u »Radu« Akademije objelodanio studiju o Radovanovu portalu trogirske katedrale, pa sam eto tek sada prispio, da priredim za tisak i, prema dvadesetgodišnjem iskustvu i radu, dotjeram svoju doktorsku disertaciju iz godine 1920. o romaničkoj plastici u Splitu (2).

Predmeti ove studije, Buvinove vratnice i drveni kor u splitskoj katedrali, nijesu još bili obrađeni u stručnoj monografiji, ma da su se odavna na njih osvrnuli razni pisci. U narednom poglavlju dat ću u glavnim potezima pregled dosadašnje literature o ovim dvama spomenicima, pa ću time ujedno pokazati potrebu i opravdanost ove radnje.

I. BUVINOVE VRATNICE I DRVENI KOR U SPLITU U NAUČNOJ LITERATURI

Prvi je i najstariji pisac, u kojega uopće imamo podataka u vezi s drvenim vratnicama na ulazu u splitsku katedralu i s drvenim korom u istoj katedrali, Isusovac D. Farlati, autor monumentalnog djela naše crkvene povijesti »Illyricum Sacrum« (1751.—1819.). Čudo je, koliko podataka o našim spomenicima sadrži ovo djelo marnog i umnog pisca, koji uopće nije vidio Dalmacije, i koji je radio prema podacima, vijestima i rukopisima, koje su mu šiljali ljudi iz Dalmacije. Farlati spominje Buvinove vratnice dvaput: u prvom svesku, pri opisu mauzoleja Dioklecijanove palače, koji je bio pretvoren u katedralu grada Splita, i u trećem svesku, u prikazu života i rada splitskog nadbiskupa Bernarda iz početka XIII. stoljeća. Za biskupovanja Bernarda bile su postavljene na ulazu u katedralu sjajne vratnice sa dvadeset osam prizora iz Kristova života (1214.). Farlati uzdiže u superlativima vrijednosti ovih vratnica i nabraja, što je na njima prikazano. On crpe svoje podatke iz dvojakog izvora: u prvoj vijesti, služeći se bilješkama splitskog kanonika Marka Dumanea, zove majstora Andrijom Buvinom; u drugoj spominje ga kao Andriju Gavinu. Vidjet ćemo, kako je ova zbrka s majstorovim imenom dugo trajala, pa ju je tek don Frane Bulić riješio u prilog Buvine. U prikazu rada nadbiskupa Marka Antuna Dominisa, gdje je govora o koru, koji je Dominis prizidao na istoku splitske katedrale, pruža nam Farlati podatke o postanku današnjeg drvenog kora u katedrali (3).

Prvi naš čovjek, koji se je osvrnuo na Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale, bio je pionir hrvatske historiografije u prošlom stoljeću Ivan Kukuljević Sakcinski. U svojem »Slovniku umjetnikah jugoslavenskih« prikazuje gotovo čitavu stranicu vajaru, drvorezbaru i slikaru Andriji Gavini iz Splita. Kukuljević nije bio historičar umjetnosti, a usto je u njega bila jaka rodoljubna žica. Nije stoga čudo, da se on, na pogled rijetko dobro sačuvanih splitskih drvenih vratnica, ne žaca reći, da su one dokaz, do kojega su stepena naši hrvatski pređi bili dotjerali u vajarstvu i rezbarstvu u ono doba, kad i u istoj Italiji ove umjetnosti više ili manje spavahu (4). Kukuljević, po zvanju i radu historičar bez posebne stručne spreme na polju umjetnosti, okuplja jednostavno oko majstorovih vratnica u splitskoj katedrali i druga djela, koja dokumenti u vrijeme majstora spominju u Splitu ili koja se još danas čuvaju u katedrali iz približno istog razdoblja. On tako nagađa, da je bilo Buvinovo djelo davno propali oltar, koji je godine 1210. splitski nadbiskup Bernardo bio podigao u katedrali u čast sv. Staša; a usto drži, da je majstor, po svoj prilici, izveo drveni kor u pjevalištu ili koru katedrale. Iako za ovu posljednju tvrdnju nije bilo ni kakve podloge ni kakvog razloga, ona se ipak dugo i uporno održala i u literaturi i u mišljenju javnosti.

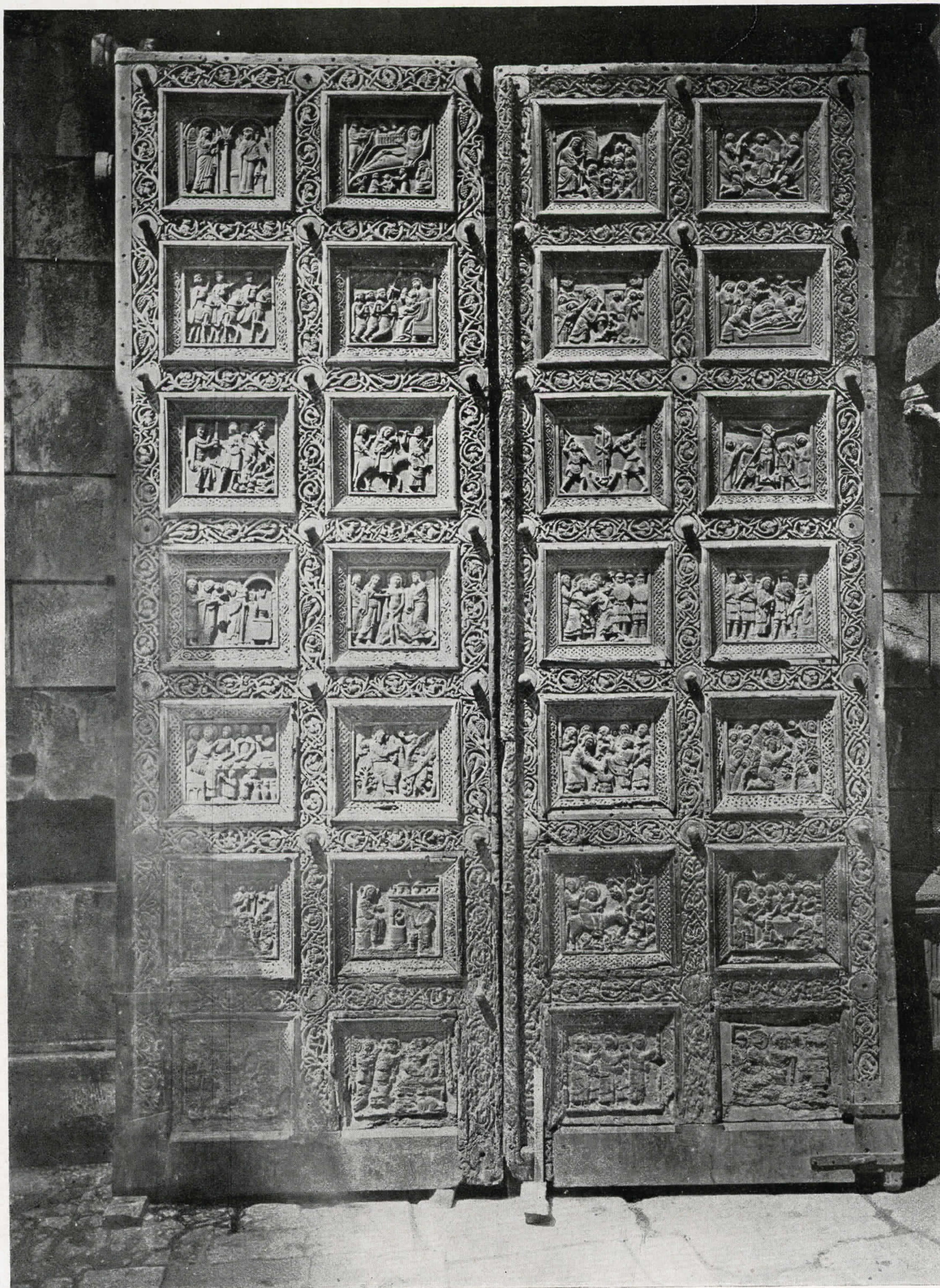
Prva dva stručnjaka, koji su se pozabavili Buvinovim vratnicama i drvenim korom u katedrali, bili su bečki historičar umjetnosti R. Eitelberger v. Edelberg i engleski arhitekt T. G. Jackson. Eitelberger je godine 1859. proputovao Dalmacijom i povodom toga putovanja objelodanio opsežan opis dalmatinskih spomenika najprije kao prilog u godišnjaku »Jahrbuch der Zentralkommission«, Wien 1861, Band V, a poslije kao zasebnu knjigu s proširenim i dotjeranim sadržajem pod naslovom »Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens«, Wien 1884. Jackson je o svojim putovanjima kroz Dalmaciju u godinama 1882. do 1883. izdao knjigu u tri omašna sveska »Dalmatia, the Quarnero and Istria«, Oxford 1887. (5). Eitelberger i Jackson donose opširan opis drvenih vratnica i kora u katedrali; ali njihovo proučavanje ovih djela ostaje ipak u okviru bilježaka putopisne knjige. Eitelberger potcrtava u prvom redu rijetkost sačuvanih drvenih radnja iz srednjega vijeka, ističe preciznost i vještinu izradbe splitskih vratnica i kora, pa tvrdi, a to je osobito zanimljivo, da je Buvina izveo svoje monumentalno djelo sa samim drvenim čavlićima. Jedan i drugi pisac prihvaćaju Kukuljevićevo nagađanje o srodnosti vratnica i kora. Jackson dapače vidi u njima bez sumnje ruku jednog te istog majstora. Inače daje Jackson, uglavnom, točan opis svih evanđeoskih prizora Buvinovih vratnica i prepoznaje i razlikuje prvi na drvenom koru dijelove različitog doba, to jest romanički naslon, gotičke pobočne lavove i još kasniji klasični završnji korniž kora. I ovdje izbija kritički i negativni stav Jacksona prema slavenskom elementu u Dalmaciji. Iako priznaje slavensko podrijetlo Buvine, Jackson ga inače, kao i Eitelberger, naziva Guvinom. Jackson ističe, da samo romanizirani Slaveni u gradovima dalmatinskog primorja dolaze do izraza u umjetnosti. Buvinova umjetnost nema u sebi ništa slavensko. Buvina, dodaje uostalom točno Jackson, opo-

naša u ukrasnim lozicama, koje se viju oko evanđeoskih prizora, dekor portala nedalekog Hrama palače rimskog cara Dioklecijana.
Važan momenat u razvoju dalmatinske arheologije i historijske nauke bio je prvi kongres kršćanskih arheologa, koji je održan godine 1894. u Splitu i na solinskim ruševinama. Vodstvo kongresa zamolilo je prof. Ehrharda iz Würzburga, da ovom prigodom ispita odnos Buvinovih vratnica u Splitu i onih iz starokršćanskog vremena u crkvi Santa Sabina u Rimu. Ehrhard objavi nato članak u prigodnom letku kongresa »Ephemeris Spalatensis«, u kojemu se usiljeno zalaže za zavisnost splitskih vratnica od čuvenih starijih vratnica u Rimu (6). Ovo je nekoliko godina kasnije dalo povoda arheologu J. Wiegandu u Rimu, da u svojoj ovećoj studiji o vratnicama crkve Santa Sabina svede stvar na pravu mjeru i istakne nezavisnost, suvremenost i domaći značaj Buvinova djela u ikonografiji i stilu. Prema mišljenju Wiegandovu ikonografija je Buvinovih evanđeoskih prizora srednjevjekovna, bizantinska, stil tih prizora srodan je ostalim romaničkim skulpturama XIII. stoljeća u Splitu, Trogiru i Zadru; a dekor oko svih prizora zavisan od ostataka antike u samoj domovini majstorovoj, to jest, da je kopija okvira portala Hrama i Mauzoleja Dioklecijanove palače u Splitu (7). Dokazivanje jednog i drugog pisca kreće se, naravno, u okviru općih i letimičnih tvrdnja i opažanja, kako odgovara značaju i namjeni njihovih radnja.
Prigodom kongresa godine 1894. u Splitu izdan je na hrvatskom i talijanskom jeziku »Vodja kroz Spljet i Solin«. U njemu je prikaz srednjevjekovnih spomenika priredio don Luka Jelić, načitan i nadaren, ali sklon smjelim tvrdnjama i proizvoljnim zaključcima. On u »Vodji« pripisuje majstoru Buvini također kasnoromaničku mramornu propovjedaonicu u katedrali. Ova ničim opravdana tvrdnja dugo je i dugo poslije bila ponavljana (8). Godinu dana kasnije, u članku o zvoniku sv. Duje u Splitu, objelodanjenu u »Vjesniku hrvatskog arheološkog družtva« u Zagrebu, Jelić dijeli skulpture zrele romanike pri ulazu u zvonik između Buvine i Radovana, autora prekrasnog portala trogirske katedrale iz godine 1240.; dapače umuje o tome, da li je Buvina bio mlađi brat ili sin starijeg Radovana i nije li se on zvao prema tome punim imenom Radovan Buvina. (9).
U svojoj velikoj povijesti talijanske umjetnosti, koja već obuhvata 26 svezaka, izdao je Adolfo Venturi godine 1904. svezak posvećen romaničkom razdoblju. Tu se on osvrće i na majstora Buvinu i njegove vratnice u Splitu. Umjesto sa starokršćanskim vratnicama rimske crkve Santa Sabina Venturi veže splitske vratnice s grupom mletačkih skulptura, koje navodno još u vrijeme romanike konzervativno podražavaju relijefima starokršćanskih sarkofaga (10). U svojoj knjizi o Radovanovu portalu istakao sam već razloge, zbog kojih je netočna Venturijeva teza o dominantnom mletačkom utjecaju u srednjevjekovnoj umjetnosti Dalmacije, i to razloge historijske kao i umjetničke naravi (11). Inače Venturi u opisu Buvinovih vratnica prvi točno opaža, da groteskne glavice, koje izbijaju iz lozica oko evanđeoskih prizora, nalikuju na motive inicijala iluminiranih knjiga romaničkog vremena.
O koncu prvog decenija ovoga stoljeća javlja se sve veće zanimanje i objelodanjuju se brojne radnje o dalmatinskim spomenicima. Na redu su, kako vidjesmo, Dioklecijanova palača u Splitu i spomenici XV. stoljeća. Ali bogate zbirke reprodukcija spomenika našeg Ć. M. Ivekovića i Kowalzcyk-Gurlitta donose lijepe slike, pa time upoznavaju strani svijet i s romaničkim drvenim skulpturama u Splitu; a učenjaci imena kao C. Gurlitt i M. Dvořák u Beču ističu, u kratkim sintetičnim prikazima dalmatinske prošlosti, značenje i originalnost majstora drvenih vratnica i kora u Splitu (12).
U Bulićevu »Bullettino Dalmato« godine 1912. prikazuje Jelić sve ove publikacije, pa tim povodom iznosi svoju novu teoriju o sirsko-antiohijskom podrijetlu svekolike romaničke umjetnosti u Dalmaciji. Povod za ovo dala je Jeliću sitna vijest, koju je našao u kronici Tome Arciđakona, o navodnom putu nekog sluge splitskog nadbiskupa Lovre, suvremenika kralja Zvonimira, u daleku Antiohiju u svrhu, da tu izuči zlatarski zanat (13). U ovu svoju orijentalnu školu dalmatinske srednjevjekovne umjetnosti trpa Jelić različite i raznolike spomenike romaničke skulpture dalmatinskih gradova, moćnike u riznicama Nina, Raba i Zadra, pa čak i diptih iz bjelokosti, koji je iz dalekih krajeva, bogzna kada i kako, zalutao u zagrebačku katedralu. U ovoj školi kor predstavlja, po Jeliću, pripremnu fazu sazrijevanja XII. stoljeća, a Buvina završnju fazu XIII. stoljeća (14).
Kroz sve ovo vrijeme Bulić, ma da po struci arheolog, pomaže i istraživanje na polju historije umjetnosti, pa u svojem »Bullettinu« pretresa pitanje imena i godine postanka

drvenih vratnica u katedrali. Bulić se s punim pravom zalagao za to, da je ime majstoru, koga su nazivali Guvinom, Gavinom pače i Gruvinom, zapravo Andrija Buvina (15).
Rat je na čas zaustavio zanimanje za naše spomenike; ali poratni spor o istočni Jadran dao je povoda, da se objelodane dva djela talijanske propagande, koja se osvrću i na romaničke drvene skulpture u Splitu. Po mišljenju Attilija Tamara, autora djela »La Vénétie Julienne et la Dalmatie«, odiše u Buvine sve talijanskim i rimskim duhom; pa i poprsja apostola na drvenom koru potječu izravno od rimskih statua (16). Splićanin Alessandro Dudan, inače pravnik i advokat po zanimanju, nalazi u umjetnosti Dalmacije, u svako doba, podražavanje ostacima antike, u prvom redu ostacima Palače cara Dioklecijana u Splitu. Nijesu Buvinove vratnice zavisne od onih u crkvi Santa Sabina u Rimu, nego obratno: splitske i rimske vratnice, iako su nastale u različito vrijeme, imaju, jedne i druge, izvor svog dekora u palači rimskog cara u Splitu, rodnom mjestu Buvine i rodnom kraju onog svećenika »Petrus Illyrica de gente«, koji je u V. stoljeću po Kristu bio podigao na Aventinu u Rimu crkvu Santa Sabina. Drveni kor ima, piše dalje Dudan, ukrasni motiv lozice kao portal Hrama i Mauzoleja Palače, a usto i pletere kao ploče s okrunjenim likom na prijestolu u splitskoj krstionici; jer i ovu ploču s likom hrvatskog kralja drži Dudan rimskim spomenikom iz početka VII. stoljeća (17). Moram spomenuti još jednu knjigu iz poratnog vremena. Profesor M. Vasić prvi je u ovećoj knjizi prikazao u cjelini arhitekturu i skulpturu Dalmacije u njenu najinteresantnijem i najoriginalnijem razdoblju, to jest u srednjem vijeku od vremena hrvatskih narodnih vladara pa do mletačke okupacije Dalmacije godine 1420. Ali Vasić je po struci i dotadašnjem radu bio prehistoričar. On ne utvrđuje vrijeme i utjecaje na nekom spomeniku podrobnim poređivanjem stila i ikonografije, nego to često čini na temelju sličnosti neznatnog ukrasnog motiva ili detalja. Datum godine 1214. za Buvinove vratnice zabilježilo je više pripisa na starim rukopisnim kopijama kronike Tome Arciđakona; jedan između tih kasnijih pripisa ima međutim godinu 1313. Vasić prihvaća ovu posljednju — zapravo govori on o godini 1308. —, vidi u majstora Buvine, u kompoziciji i u detalju, veći napredak, negoli na krasnim i virtuozno izvajanim skulpturama majstora Radovana iz godine 1240.; a kao glavni, zapravo jedini, argumenat iznosi, da su listovi ukrasnih traka na splitskim vratnicama stilizirani kao na kapitelima splitske i trogirske propovjedaonice i kao na propovjedaonici u Ravellu u južnoj Italiji iz godine 1272. Vasić stavlja i drveni kor katedrale u XIV. stoljeće (18).
Napokon se godine 1927. talijanski historičar umjetnosti P. Toesca u svojoj izvrsnoj knjizi »Storia dell' arte italiana« osvrnuo s nekoliko sažetih redaka na Buvinove vratnice i drveni kor katedrale. Mladi njemački historičar umjetnosti W. Loose u knjizi »Die Chorgestühle des Mittelalters« donosi 1931. sliku splitskog kora; ali se on u isto doba pita, da li je romanički naslon uistinu prvotno pripadao koru ili je to ranije bila drvena ograda iz nekakve crkve (19). Pored toga spominju i mnogi putopisi i vodiči ove spomenike ponavljajući tvrdnje i netočnosti naučne literature.
Godine 1920. primilo je sveučilište u Beču moju doktorsku disertaciju »Die romanische Plastik in Spalato«. U njoj sam, pored mramornih reljefa u predvorju zvonika i propovjedaonice u katedrali, bio obradio Buvinove vratnice i drveni kor te katedrale. Rezultatima ove disertacije poslužio sam se u više navrata u sintetičnom prikazivanju srednjevjekovne umjetnosti u Dalmaciji (20); ovdje je mjesto, da svoje izvode i zaključke potanko iznesem i utvrdim.
Rezultati su ukratko ovi. Buvina i majstor drvenog kora različite su i samostalne ličnosti; a oba su snažni i originalni umjetnici. Buvina nam predstavlja onakvu umjetnost, kakvu je, osvitom XIII. stoljeća, mogla dati naša domaća sredina u Dalmaciji, prepuštena i upućena samoj sebi u vrijeme, dok romanička skulptura Splita i Trogira nije još bila obnovljena novim, svježim impulsima iz Italije. Majstor, koji je, ne prije sredine XIII. stoljeća, izradio raskošno izrezbareni naslon drvenog kora, pokazuje već tragove onog strujanja iz južnoitalske i lombardijske umjetničke oblasti, koje je tako osebujno uskladio Radovan na trogirskom portalu (godine 1240.). Ali u majstora splitskog kora ostaju na površini razni strani motivi i njegovo djelo ostaje također tijesno vezano o domaće tlo, njegove odlike i njegove sklonosti. Sačuvani je naslon kora bio samo dio starinske drvene klupe, u kojoj još nema zasebnih sjedala, stalla, koja se svuda spominju u to vrijeme. Pojava Buvine i majstora drvenog kora u Splitu uz Radovanov portal i djela njegove radionice u Trogiru i Splitu daje nam pravo, da govorimo o ovom stoljeću kao o prvom zlatnom doba dalmatinske srednjevjekovne umjetnosti.

II. DRVENE VRATNICE MAJSTORA ANDRIJE BUVINE

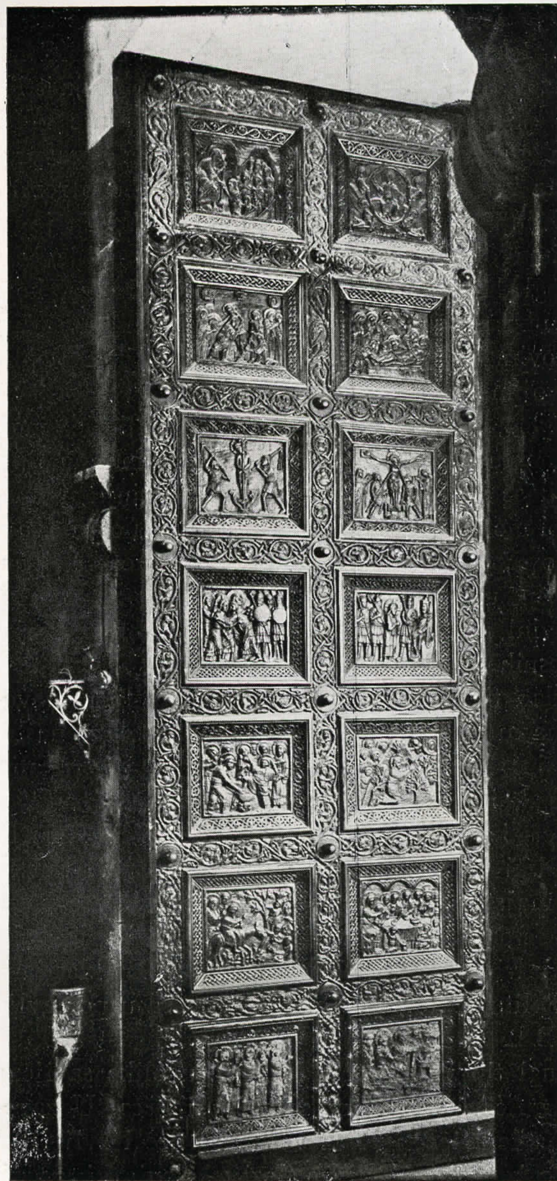
A. OPIS BUVINOVIH VRATNICA



1. BUVINOVA VRATA U SPLITU (PRIJE POPRAVKA)

1. *Opći raspored.* U drugoj polovini VIII. stoljeća po Kristu pretvoren je Mauzolej cara Dioklecijana u katedralu obnovljene solinsko-splitske crkve. Početkom XIII. stoljeća, godine 1214., u vrijeme nadbiskupa Bernarda rodom iz Perugije, izradio je rezbar i slikar Splićanin Andrija Buvina velike vratnice iz orahova drveta za glavna vrata katedrale. One se i danas ondje nalaze i ispunjaju, od dna do vrha, čitav visoki ulaz u negdašnju carevu grobnicu, koji je sačuvao izvorni skulpturni okvir. Drvene su vratnice visoke 5.30 metara, a široke 3.60 metara. Izrađene su iz orahova drveta i otraga su obložene i učvršćene hrastovim daskama. Moderna drvena vrata štite ih od kvara (slika 1 i 2).
Buvinova su vrata dvokrilna i sva prekrivena bogatim, vješto izrađenim i dobro sačuvanim rezbarijama. Svako krilo ili vratnica ima po sedam parova udubljenih polja (svega 28), u kojima su redom prikazani prizori iz Evanđelja, Život i Muka Kristova od Blagovijesti do Uzašašća u nebo. Ova su polja, poput »kaseta«, nešto udubljena i optočena koso položenim okvirom; i ovaj okvir rese rezbarije. Polja su visoka 38 cm, široka do 44 cm, a udubljena za 8 cm. Široke uresne trake (14 cm), teku između polja i ispunjaju sav slobodni prostor između njih; ove trake obavijaju polja sa svih srana i skupljaju ih u vrlo skladnu i efektnu cjelinu. Do uglova udubljenih polja zabijene su drvene kuglice, koje zgodno prekidaju i oživljuju uresne trake. Kraj desne vratnice pojačan je i istaknut oblim polukružnim rubom (Schlagleiste); i ovaj rub je prekriven rezbarijom.
Rezbarije vratnica bile su jednom prevučene bojom. U nižim dijelovima uresnih traka još se amo-tamo vide tragovi bijele sadre i crvenog minija. Na evanđeoskim prizorima u udubljenim poljima opažaju se gdjegdje rijetki ostaci pozlate: oni se osobito jasno vide kod prizora Skidanja Krista s križa.
Zeiller u velikom djelu »Spalato, le palais de Diocletien« govori o tragovima crvene i modre boje na Buvinovim vratnicama (21). Ja sam ponovo pomnjivo pregledao vratnice i ne nalazim nego crvenu boju minija i bijelu boju sadrene podloge. Bijela se boja izvorno nije ni u kojem slučaju vidjela, jer je ona očito služila samo za podlogu bojadisanja. Možda je crvena boja služila i bila vidljiva kao pozadina u uresnim trakama, koje su vjerojatno bile pozlaćene. Svakako su pak bili pozlaćeni evanđeoski prizori u udubljenim poljima.
Inače bojadisanje skulptura u zlatnoj, crvenoj i modroj boji ne bi, u srednjem vijeku, bilo ni rijetko ni izuzetno. To je onaj akord boja, kojim su grčki majstori bojadisali i isticali pojedine dijelove svojih mramornih hramova i kojim su hrvatski klesari pogdjekad oživljavali pleterne skulpture starohrvatskog crkvenog pokućstva. Ove iste tri boje dominiraju i u bojadisanoj rezbariji drvenih okvira gotičkih poliptiha. Venturi spominje, da crvena, zlatna i modra boja daju vanredno fin i skladan dojam rezbarijama evanđeoskih prizora na drvenim vratnicama ispred pozlaćene drvene Gospe iz XII. stoljeća u crkvi Santa Maria Maggiore u Alatriju u brdima Abruzza (22). I fragmenti romaničkih drvenih vratnica u katedrali u Gurku u Koruškoj oživljeni su živom polihromijom skulptura na tamno-crvenom fondu (22a). Kod Buvine, međutim, prema svemu onom, što se danas još vidi, bilo je onako, kako sam gore istaknuo.
Boja je spala s Buvinovih vratnica i skulpture su, osobito u figuralnim dijelovima evanđeoskih prizora, malo izlizane i izgubile su izvornu oštrinu dlijeta; uostalom su one sačuvane u vrlo dobru stanju. Opći i temeljiti, ali ujedno i vrlo oprezni popravak vrata izveo je na trošak »Centralne komisije za čuvanje spomenika« u Beču godine 1908. Anton Švimberský, profesor u stručnoj školi za drvene radnje u Hrudimu u Češkoj (23).
Srećom je ovaj popravak bio izveden u vrijeme, kad su u Beču, pod vodstvom A. Riegla i M. Dvořáka, već zavladali novovjeki, ispravni nazori o što diskretnijem popravku starih umjetnina. Tako se izbjegla nenadoknadiva šteta, koja je, ne iz neznanja ili nemara, nego zbog zastarjelih nazora, nanesena pri radikalnoj obnovi srednjevjekovnog splitskog zvonika. Popravak je vrata stajao oko 7000 austrijskih kruna. Drvene vratnice bile su očišćene od vjekovne prašine i nečisti te impregnirane protiv crvotočine. Propali i posve istrunuli dijelovi dekoracije na vratnicama bili su, amo-tamo, nadomješteni novim komadima, dok se naprotiv u figuralne evanđeoske kompozicije uopće nije diralo. To nije učinjeno niti u četiri najdonja prizora, koji su bili najviše oštećeni od vremena; već su oni protiv daljnjeg kvara bili zaštićeni staklom. Uspoređujući sliku Buvinovih vratnica prije restauracije s današnjim stanjem, vidimo još i to, da je s desnih vratnica bio prebačen na lijevu vratnicu polukružni istaknuti rezbareni rub; to se inače nigdje ne spominje kao dio programa potrebitih radnja popravka.
2. *Ornamentalni dijelovi.* Majstor Buvina nije ostavio prazan i bez uresa ni četvorni centimetar na vratnicama. Zamjernom vještinom





2. A. DESNA — B. LIJEVA VRATNICA BUVINOVIH VRATA (IZA POPRAVKA)

i neumornom maštom on je iskitio rezbarijama i obli rub vratnica i neposredni uski okvir udubljenih polja i široke trake što teku uokolo polja (slika 1—29).

Na polukružnom rubu spušta se s gornjeg kraja ponajprije motiv dviju lozica ili vitica sa polulistovima (24). Vitice teku jedna tik druge uporedo tako, da se po dva polulista sklapaju u pun list. Sredinom ruba prelazi ures u srcoliki preplet vitica ispunjenih lišćem. Pri donjem se kraju on još jednom mijenja i pretvara u krugoliku viticu sa širokom ružom u sredini zavoja. Sve su to motivi, koje srednjevjekovna romanička umjetnost svuda pozna i upotrebljava.

Na nutarnjem okviru udubljenih polja, koji je koso postavljen te daje polju izgled »kaseta«, izmjenjuju se također uresni motivi. Uglavnom se tu ritmički izmjenjuje motiv višestruke pletenice, što ga znamo sa starohrvatskog pokućstva (slika 3 i dalje), i motiv antičke valovite vitice [Wellenranke] u onoj stilizaciji, koju je raniji srednji vijek zadržao i zavolio (slika 5 i dalje). Buvina je zgodno udesio tako, da isti motiv imaju po dva susjedna polja u istom redu: motivi se mijenjaju od reda na red i od jedne na drugu vratnicu. Samo na par mjesta pokušao je Buvina još jedan, treći, motiv (slika 13 i 14). U sedmom redu lijeve vratnice i u najdonjem, osmom, redu desne vratnice okvir figuralnih polja resi vitica s akantusovim lišćem, koji se od vitice odvaja sad na jednu, a sad na drugu stranu. To je motiv, koji je Riegl nazvao »intermittierende Ranke« i koji je on osobito proučavao u plastičnom dekoru Palače (25).

Najefektniji su dio vratnica široke uresne trake, što teku uokolo polja, u kojima su prikazani prizori iz Evanđelja. Ova se figuralna polja ističu na pozadini uresnih traka i dižu s nje nešto nadignutim rubom, kao sa raskošnog saga prostrta ispod njih. Uresne su trake duboko rezane i daju sjajnu igru svijetla i sjene. Ma da je na njima obilje ukrasa i motiva, one su jasne i pregledne. Motiv je uresnih traka lozica, koja se ukusno savija i prepleće sa živahnim sitnim likovima ljudi i životinja, što se vrzaju u njenim zavojima.
Pogledamo li trake izbliže i pomnjivije, moći ćemo tu uočiti i razlikovati dva temeljna tipa, koji se uvijek ponavljaju i izmjenjuju u uporabi motiva. Moram potcrtati razliku ovih dvaju tipova, jer će nam oni pomoći, da većom sigurnošću utvrdimo spomenike, koji su poslužili Buvini kao podloga i predložak za rezbarije uresnih traka.
Jedan tip predstavlja lozica sa srcolikim zavojima, u kojima visi grozd: na viticu loze naslanjaju se sitni ljudski likovi i hvataju rukama grozd, ili opet stoje na vitici zvijeri, najčešće ptice, i zoblju grozd (slika 5 i dalje). Sitni su ljudski likovi većinom goli. Samo prvi put ih je majstor odjenuo haljinom stegnutom o pâsu; ali se on poslije odvažio, da ih ostavi gole, kako ih je vidio na portalu Hrama cara Dioklecijana u Splitu. O tome će biti još govora u poglavlju II B 2.
Drugi tip predstavlja lozica krugoliko savijena sa gušćim prepletom grančica i lišća. U zavojima lozice ovog tipa veru se ptice i zvijeri ili pak izviru iz krajeva lozice glavice i gornji dio tijela ljudi i zvijeri, zbiljskih i maštovitih, što se drže granja ili grizu lišće (slika 3 i dalje). Životinje su svakojake: ptice, psi u vrlo živim kretnjama, često s glavom prebačenom unatrag, pa psu slične životinje, u zamisli majstora valjada lisice, zečevi i vepri te krilati zmajevi. Sitni likovi, što izbijaju iz krajeva lišća s prednjim tijelom čovjeka i životinje, nose raznolike kape, koje im daju šarolik i groteskan izgled. Ponavljaju se ovdje i izmjenjuju u više varijanata tri vrste kapa, što ih Venturi naziva, »berettini a punta, o calotta o tocco« (slika 30). »Berettini a punta« su šeširi, u kojih je obrub načinjen iz čvrstog materijala, a sam šešir pada unatrag kao neka vrećica iz mekog tkanja. »Calotta« je klobuk u obliku kalote sa širim ili užim obrubom, a »tocco« je plosnata kapa s visoko zavraćenim rubom poput t. zv. »osmice«, što ih nose seljaci u srednjem dalmatinskom primorju. Sve su to poznati i tipični oblici šešira romaničkog razdoblja (26).
Ove temeljne predloške varira Buvina slobodom tipičnom za srednjevjekovnog majstora, koji nikad ne kopira ropski, već uresne motive izrađuje i umeće prema raspoloženju. Pa tako u uresnim trakama splitskih vrata susretamo dvaput gola dječaka, koji se raširenih ruku hvata grane (slika 3), dvaput vidimo lik čovjeka, koji rukama diže uvis čaše; dvaput nalazimo dvije zvijeri, koje jedna drugoj okreću leđa. Jednom vidimo čovjeka, koji baca koplje na rogata jelena (slika 28), pa čovjeka, koji puše u rog. To su prizori lova, što ga je srednjevjekovni čovjek volio i u životu i u dekoru umjetnosti. Reminiscencije su lova po svoj prilici i ona dva čovjeka, koji mačem kidaju grane, a između njih treći pije iz posudice (slika 27). Na jednom mjestu kao da je majstoru dosadilo dugo ponavljanje sveđer istih motiva, pa ih zamjenjuje srcolikim prepletom grančice, u kojemu je prikazao nekoliko ptica (27, slika 16).
3. *Ikonografija evanđeoskih prizora.* Figuralna polja, njih 28 na broju, namijenjena su sva prikazu prizorâ iz Evanđelja. Na lijevoj su strani prizori iz ciklusa Kristova Djetinjstva i Javnog djelovanja, a na desnoj strani prizori Muke i Smrti. Prizori idu redom od lijeva na desno, a na lijevoj se strani spuštaju odozdo prema dolje, a onda se na drugoj strani uspinju redom od dna do vrha. Prizori su ovi:
1. *Blagovijest* (slika 3). Dvije polukružne arkadice naznačuju, da se čin odigrava u zatvorenu prostoru. Arkadice počivaju na tankim stupićima lisnatih kapitelića, a iznad njih ispunjaju slobodan prostor do okvira kovrčasti listovi. Ispod lijeve arkadice je Anđeo, a ispod desne Marija. Anđeo, dugih rastvorenih krila, s dugom palicom putnika ili vjesnika u ljevici, a desnicom uzdignutom u gesti govora, ide prema Mariji. Marija se upravo digla sa sjedala i okrenula prema njemu. Sjedalo je u obliku proste drvene škrinje pokrivene dušekom. U ljevici je Marijinoj preslica, a desnicu ona drži pred prsima dlanom prema vani. Millet tumači iskrenutu ruku pred prsima kao gestu čuđenja i nećkanja Marijina pred prevelikom čašću, koja joj se nagoviješta (28); inače je to također gesta adoracije kod mnogih svetaca i svetica srednjevjekovne ikonografije.
Evanđelje sv. Luke, koje nam je jedino zabilježilo ovaj događaj, ne zna za preslicu u Marijinim rukama. Srednjevjekovni umjetnici, u





BUVINOVA VRATA:
3. BLAGOVIJEST
6. POKLON TRIJU KRALJEVA





BUVINOVA VRATA:
4. ROĐENJE KRISTOVO
7. POKOLJ NEVINE DJECE





BUVINOVA VRATA:
5. PUT TRIJU KRALJEVA
8. BIJEG U EGIPAT

želji da iskite ovaj važni čin predigre ljudskog Spasa, preuzeli su ovaj motiv iz apokrifne literature. Jakovljevo nam protoevanđelje priča, da je veliki svećenik bio dao Mariji grimiznu vunu, da je prede za zastor u Hramu; Anđeo ju je upravo zatekao pri marljivu radu (29).

Anđeo i Marija odjeveni su haljinom i plaštem antičkog značaja. Anđeo je bosonog, a Marija odjevena kako je ona svugda u evanđeoskim prizorima srednjevjekovne ikonografije. Oba lika imaju glavu ovjenčanu prostim okruglim svetačkim vijencem. Čitava je slika jednostavna

i mirna, ali također vrlo dostojanstvena i skladna.

2. *Rođenje Kristovo* (slika 4). Marija leži u spilji, koju nam predočuju tri krivulje povučene popreko sredinom polja. Marija je spustila desnicu mirno niz koljena, a ljevicu diže uvis ispred pletene košare, u kojoj leži mali Isus u pelenama (30). Glava je Isusova ovjenčana malim svetačkim krugom, u kojemu je upisan križ. Iza košare vire i klanjaju se novorođenom Spasu glave magarca i vola. Po tumačenju srednjevjekovne literature predstavlja magarac neznabošce, a vol Židove, koje je Krist priveo vjeri i Spasu. U donjem desnom uglu sjedi Josip i zamišljeno je rukom podbočio bradatu glavu. U suprotnom gornjem uglu šire dva anđela ruke prema Isusu u znaku adoracije. Ispod Marije su dvije žene zaposlene pranjem maloga Isusa. Jedna čuči i drži u kadi Isusa, koji ima izgled poodraslog djeteta, pa ni ovdje ne napušta svoj svetački vijenac s križem oko glave; druga žena stojećke ulijeva vodu u kadu iz duguljaste i trbušaste posude.

I u ovom prizoru nije dostajalo srednjevjekovnim umjetnicima jednostavno pričanje Lukina Evanđelja, pa su se oni utekli detaljima, kojima je apokrifna literatura iskitila Kristovo rođenje. Dvije su žene došle na poziv Josipa, da pomažu rodilji. Jedna je od njih Saloma, koja nije vjerovala u čudesno neporočno rođenje, pa se o tome htjela rukom uvjeriti; nato joj je ruka usahla i poslije ozdravila istom onda, kad se, pokajavši se, na nagovor anđela dotakla Djeteta u pelenama.

U lijevom donjem uglu ispunjen je preostali maleni prostor stiliziranim trolisnim cvijetom. Čitava je slika zanimljiva i pregledna u detalju, ali nešto prenatrpana u kompoziciji.

3. *Put Triju kraljeva* (slika 5). Tri kralja jašu na konjima i ukazuju uzdignutom ljevicom na cilj svoga puta, zvijezdu. Zvijezda se na slici ne vidi. Srednji od kraljeva okreće se drugu za sobom u živu razgovoru. U desnici je svima kraj uzde i obla škrinjica s darovima; sva trojica su bez brade i odjeveni suvremenim kostimom. Preko donje haljine navukli su široke plašteve, koji im padaju duboko niz pleći, a prikopčani su pred prsima. Na glavi su im niski obruči, kraljevske krune. Majstor, koji inače voli da svede detalje na najmanju mjeru, u ovom je prizoru reproducirao konjsku ormu, uzde, sedla i stremene.

Evanđelje Matejevo ne spominje broj Mudraca s Istoka, ali je u umjetnosti vrlo rano njihov broj fiksiran na tri u vezi s činjenicom, da Evanđelje spominje tri dara, zlato, tamjan i miru. U XII. stoljeću ustalila su se za tri Mudraca imena Gašpar, Baltazar i Melkior. U predodžbi pisaca i vjernika najprije su oni tri Mudraca ili Maga iz Perzije; kraljevima pak postadoše, jer crkveni pisci u ovoj trojici, što dolaze s Istoka s poklonima, gledahu ispunjenje proročke riječi psalma, da će »kraljevi Tarzisa, Arabije i Sabe donijeti darove.«

4. *Poklon Triju kraljeva* (slika 6). Tri su kralja stigla na cilj i poklekla pred Isusom, kojega Marija drži na krilu. Sva su trojica jednako odjeveni, mladi i gologlavi. Jednako prigibaju koljena i jednakom gestom ruke otvaraju škrinjice s darovima. U njima je po kazivanju Evanđelja zlato, tamjan i mira; srednji je vijek tumačio, da je zlato namijenjeno Kristu Kralju i Sucu, tamjan Kristu Bogu, a mira Kristu Čovjeku. Marija sjedi na jednostavnu i ukusnu stolcu, a ispod nogu joj je drven stalak. Ona drži rukama pred sobom Isusa, koji pruža ručice prema kraljevima, što nose darove. Iza oniske je ograde poprsje Josipa, polulik anđela sa štapom ili skeptrom u ruci (31) i osmerokraka zvijezda, koja je poklonike dovela do cilja.

5. *Pokolj nevine djece* (slika 7). Irud sjedi na prijestolu, diže ljevicu u znak zapovijedi, a desnicom daje mač u ruke krvniku. Ovaj je već čvrsto uhvatio dijete za kraj noge i drži nevinu žrtvu sunovraćene glave. Do njega drugi krvnik bijesnim zamahom mača u desnoj ruci reže grlo djetetu, koje, drugom rukom, hvata za kosu. Ispod toga leže nagomilana mrtva tjelesa i glavice poklane djece. Između dva krvnika viri zakukuljena glava žene, očajne majke jednoga djeteta, rukama pod podbratkom.

Po ikonografijskoj fikciji, koja nema svoj korijen u pričanju Evanđelja, nego u težnji, da prizor bude efektniji, u srednjevjekovnoj umjetnosti Irud lično prisustvuje groznom klanju djece. To je pravilo u umjetnosti ranijeg srednjeg vijeka, koje često i rado prikazuje ovaj nemili događaj. Pokolj djece pred Irudom prikazan je na jednom skulptiranom pluteju iz XI. stoljeća u Zadru, koji nam je sačuvao jedan od prvih pokušaja figuralne plastike srednjeg vijeka u našim stranama (slika 42). Na brončanim vratima u Beneventu iz XII. stoljeća nagoni Irud bijesan krvnike na rad (32). Splitski majstor ide korak dalje. U njega Irud vlastitom rukom utiskuje krvniku mač u ruke kao na drvenim vratnicama u crkvi sv. Marije na Kapitolu u Kölnu (32a).

Irud sjedi na splitskim vratnicama na jednostavnu prijestolu prekrštenih nogu. Ovo je





BUVINOVA VRATA:

9. PRIKAZANJE U HRAMU

12. ISKUŠANJE KRISTOVO

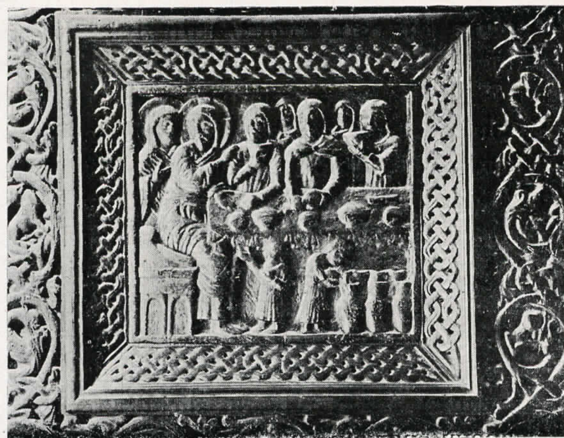




BUVINOVA VRATA:

10. KRŠTENJE KRISTA U JORDANU

13. LIJEČENJE BJESOMUČNOG IZ GERASE





BUVINOVA VRATA:

11. SVADBA U KANI

14. KRIST I SAMARJANKA

prema poimanju srednjeg vijeka znak sudačke vlasti. Pravo grada Soesta veli: »Der richter soll sizen auf dem richterstole als ein grisgrimmender löwe und soll den rechten fuss schlahen über den linkern«. Prekrštenih nogu prikazan je Irud, kao i Pilat u prizoru suđenja Krista, često u umjetnosti Njemačke. Ovako sjedi Irud i na relijefima krstionice u crkvi San Giovanni in Fonte u Veroni iz početka XIII. stoljeća (33). Irud i njegovi krvnici su kao sva profana lica na Buvinovim vratnicama odjeveni suvremenim kostimom. Irud je prikazan s plaštem i s kru-

nom, točno kao i Tri kralja s Istoka. A dva krvnika imaju košulju, koja im seže do povrh koljena, i gornju haljinu stegnutu o pâsu; a obuli su visoke čizme i natakli na glavu okruglu kapicu. Zavratili su usto rukave, da im posao ide lakše od ruke.

6. *Bijeg u Egipat* (slika 8). Marija jaše na magarcu na istočnjački ili ženski način, to jest objema nogama na jednoj strani, i drži Dijete u naručju. Isus ima u lijevoj ruci svitak, znak svog božanskog naučavanja (poznato je, da je u antičko doba knjiga imala dvojak oblik: naše knjige, codex, i svitka, rotulus). Sprijeda ide Josip i okreće se prema Majci i Djetetu: desnom rukom vodi za uzdu magarca, a lijevom je, preko ramena, prebacio štap, s kojega visi svežanj haljina. Jednostavnu grupu zatvara najposlije sluga, koji korača uporedo s magarcem.

7. *Prikazanje u Hramu* (slika 9). Marija predaje Isusa starom Simeonu, koji prema kazivanju evanđelista sv. Luke prima dijete riječima: »Sada otpuštaš s mirom slugu svojega, Gospodine, jer vidješe oči moje spasenje tvoje«. Simeon, snažan lik velike dostojanstvene glave, uzima Isusa u ruke, koje je prekrio ponjavom. To je davni običaj i obred odavanja časti na Istoku, koji je rano prihvatila i umjetnost Zapada. U lijevom je uglu, tik do Marije i jedva nalazeći mjesta u tijesnom okviru polja, Josip. Začudo je Josip bez dvoje golubova, običajnog žrtvenog dara za prikazivanje muškog prvorođenca u židovskom Hramu. U suprotnom je, desnom, uglu kupola, s koje kao sa ciborija visi kandilo, a ispod koje je oltarski stol prekriven velom i na njemu kalež i svijećnjak. Sve nam to ima predočiti, da se čin zbiva u nutrašnjosti Hrama. Ispod kupole je stara proročica Ana. Smještena ispod kupole, ona je mnogo manja od ostalih likova, kojima je majstor, i u ovom prizoru, dao svu visinu skulptiranog polja.

8. *Krštenje Kristovo u Jordanu* (slika 10). U sredini je Krist u Jordanu, gol i bradat; zdesna hiti anđeo k njemu s ponjavom, a slijeva Ivan Krstitelj drži Krista za ramena. U krajnjem kutu iza Ivana gura se još jedan lik, kojega dijelom siječe okvir polja. Krist, s velikim svetačkim vijencem na križ oko dostojanstvene glave, pušta desnu ruku mirno niz tijelo, a lijevom rukom prekriva spolne dijelove tijela (34). On se nalazi u rijeci Jordanu, koju Buvina primitivnim načinom predočuje dvjema krivuljama; jedna se od njih savija povrh Kristovih koljena, a druga se gubi iza njegovih ramena. U ranom srednjem vijeku umjetnici su prikazivali rijeku Jordan u prizoru Kristova Krštenja gustim nizom krivulja ili kolobara jednih iznad drugih (35). Buvina je to sveo na same dvije krivulje; a da bude jasnije, da je to rijeka, umetnuo je, ispod krivulje, po dvije ribe, kao što to nalazimo u nekim bizantinskim i orijentalnim minijaturama Krštenja (36).

Ivan Krstitelj hvata Krista za ramena i uronjava ga u vodu Jordana. To je u skladu s obredom krštenja, koji je vladao sve do u duboki srednji vijek. Poznato je, da su se po starijem obredu krštenici, vrlo često i u odrasloj dobi, kupali u kadi (immersio), i da je tek od XII. stoljeća škropljenje svetom vodom (infusio) malo pomalo zamijenilo stariji način krštavanja. U umjetnosti se novi obred javlja tek u XIII., a prevladava u njoj u XIV. stoljeću (37).

Ivan Krstitelj je krupan lik odjeven antičkim kostimom, tunikom i palijem. Na Buvinovim vratnicama tako su odjeveni Krist i apostoli. Antički je kostim Ivana Krstitelja, prema Milletu, sirsko-kapadocijski motiv često podražavan i na Zapadu, a koji zamjenjuje prvotno helenističko prikazivanje Ivana u antičkoj pastirskoj nošnji exomis-a s golim ramenima. Ova je posljednja nošnja svakako bila bliža Evanđelju, koje priča, da je »Ivan imao haljinu od dlake devine i kožnati pojas oko svojih bokova, a njegova je hrana bila skakavci i divlji med«.

Lik, koji jedva nalazi mjesta iza Ivana Krstitelja, mora biti drugi anđeo, koji dvori Krista. U ciklusu Krštenja prate u nekim prikazima Ivana Krstitelja svećenici ili puk. Ali to nije ovdje slučaj, jer je majstor dao ovome liku u ruke ponjavu i svetački vijenac oko glave (38). U umjetnosti kršćanskog Istoka i Bizanta približavaju se anđeli Kristu u Jordanu rukama, koje su zastrte velom u znak počasti. Umjetnost Zapada nije to shvatila i uskoro je pretvorila odavanje časti u donošenje haljina i ponjava, kojima se Krist suši iza kupanja u Jordanu. To se na primjer jasno vidi i u slici Krštenja na Radovanovu portalu u Trogiru i po veličini ponjave i po načinu, kako je anđeo drži u rukama.

Majstor je i u ovom prizoru dao likovima čitavu visinu udubljenog polja. Uslijed toga izostala je golubica Duha svetoga i ruka Boga-Oca nad Kristom, koja gotovo uvijek prati ovaj prizor i daje mu značenje afirmacije Svetog Trojstva prema riječima Evanđelja: »I, gle, otvoriše se nebesa, i vidje Duha Božjega, gdje prilazi kao





BUVINOVA VRATA:

15. ULAZ U JERUSALIM

18. KRIST NA MASLINSKOJ GORI

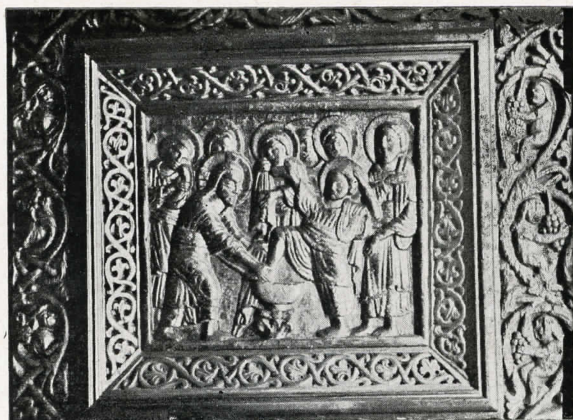




BUVINOVA VRATA:

16. POSLJEDNJA VEČERA

19. APŠENJE KRISTOVO





BUVINOVA VRATA:

17. PRANJE NOGU

20. KRIST PRED PILATOM

golub . . . i glas s nebesa govoraše: ovo je sin moj ljubezni, koji je po mojoj volji«.

9. *Svadba u Kani* (slika 11). Ciklus iz Kristova javnog djelovanja i seriju čudesa otvara na Buvinovim vratnicama čudesno pretvaranje vode u vino pri svadbi u Kani Galilejskoj. Stara je umjetnost voljela prikazivati ovaj prizor iz Evanđelja sv. Ivana kao prvo Kristovo čudo također zbog simboličke veze tog čuda sa svetom pričesti. Diskretno, simboličko prikazivanje čuda sa samim Kristom kod posude vode zamijenio je visoki srednji vijek prikazivanjem svečane

svadbene gozbe. U vrijeme renesanse, osobito kod venecijanskog slikara Paola Veronesa, prikazivanje je gozbe dobilo tako svjetovan i raskošan značaj, da su crkvene vlasti protiv toga ustale.

Na splitskim vratnicama sjedi krupna i dominantna figura Krista na lijevom kraju stola, za koji su sjeli ostali uzvanici. Stol je prekriven stolnjakom i na njemu su reproducirana tri okrugla kruha, dvije zdjele i nož. Za stolom su tri lika, a iza njih, u pozadini, vide se samo glave dviju žena, koje su prevukle plašt preko glave. Od triju uzvanika za stolom onaj u sredini, odjeven plaštem prikopčanim pod prsima, po svoj prilici mladoženja, reže nožem kruh; a dvojica sa strane upravo prinose k ustima zdjelu. Sva trojica gledaju začuđeni prema Isusu, koji naglim kretom glave sluša svoju majku Mariju, koja ga opominje, da je nestalo vina. Desnom rukom blagosilja Krist gozbu. Ispred stola, u malom razmjeru, koliko je naime dopustio prostor, ulijeva sluga vodu u posude; ima ih točno šest, kako piše u Evanđelju. Drugi čovuljak, vjerojatno upravitelj gozbe, »architriclinus«, ide prema Kristu. Svi likovi rade u isto vrijeme ono, što im u ovoj epizodi pripisuje Evanđelje, bez obzira na razmak vremena u razvoju samog događaja (39).

10. *Iskušanje Krista* (slika 12). Prve nedjelje u korizmi čita se Evanđelje, u kojemu se priča, kako đavo iskušava Krista. Crkva je vezala 40-dnevni post korizme sa 40-dnevnim postom Krista u pustinji. Kako su liturgija i ikonografija tijesno povezane, nije čudo, da je ovaj prizor, ma da inače o sebi malo nezgodan, ušao u crkvenu umjetnost (40). Iskušanje Kristovo zbilo se prije, nego je Krist počeo javno djelovati u Galileji i vršiti čudesa, pa je ono imalo biti prikazano prije svadbe u Kani, a ne iza nje. Buvina je, međutim, preokrenuo red. Đavo je tri puta iskušao Krista, ogladnjela postom od četrdeset dana i četrdeset noći, trostrukim pozivom, da pretvori kamen u kruh, da se baci s vrha Hrama u Jerusalimu i da mu se pokloni panuvši ničice. Ponegdje su prikazane odjelito sve tri kušnje, tako na primjer na mozaicima u Monrealu i u Sv. Marku u Mlecima te u jednoj skulpturi katedrale u Piacenzi. Drugdje su one skupljene u jedan prizor: tako na brončanim vratima majstora Bonana u Monrealu i Pisi (Krist je na vrhu brda, pred njim đavo, a u kutu Hram). Majstor Radovan je na portalu u Trogiru predočio u jednoj slici prvo (kamen) i drugo (brdo) iskušanje. Buvina je odabrao kušnju s kamenom, ali je to spojio s koncem čitavog događaja, kad anđeli pristupaju Kristu i služe mu.

Na Buvinovim vratnicama imade nekoliko krivulja predočiti kamenitu i rasječenu pustinju, u kojoj je Krist boravio u vrijeme posta. Dvije mršave i nezgrapne, grmu slične stabljike predočuju nam raslinstvo. Krist, velik kao čitavo brdo, sjedi na hridi: u ljevici mu je svitak, a desnicu diže prema đavlu, koji je pred njim, naduvena droba i groteskne glave, gol i s krilima iza leđa. Đavo hvata rukama jedan od kamena, koji su ispred Kristovih nogu. Dva anđela dolijeću s neba i nose u zdjelama Kristu okrepu.

11. *Ozdravljenje bjesomučnog iz Gerase* (slika 13). Krist, praćen od jednog apostola, sagiba se i pruža ruku prema bjesomučnom, koji kleči gol pred pećinom i širi prema Kristu ruke. Pećina je prikazana na najjednostavniji način kao krivulja okolo bjesomučnog. Onkraj pećine narod iz Gerase, koji je pritrčao na glas o čudu: dvije žene prekrivene glave (u sredini) i dva muškarca (sa strane). Iza bjesomučnog je đavo u pojavi odvratnog, golog lika s krilima kao u prizoru Iskušanja. Krist se u ovom kao i u drugim prizorima razlikuje od apostola velikom, dostojanstvenom glavom, kosom do ramena, češljanom po sredini tjemena, i svetačkim vijencem, u kojemu je križ.

Prvi, koji je u ovom polju uočio prizor čudesnog ozdravljenja bjesomučnog u zemlji gerasenskoj, bio je Jackson; on je ipak ovakovo objašnjenje iznio uz rezervu upitničkog znaka. Ehrhard se poslije usprotivio ovakvu tumačenju, jer da je goli čovjek u ovom prizoru izoliran od naroda i prema tome je to gubavac Evanđelja, a ne bjesomučnik (41). Međutim, krivulja, koja dijeli golog čovjeka od naroda, prikazuje pećinu i to prema shemi, koju srednjevjekovna ikonografija redovito upotrebljava. Pećina pak ilustrira riječi Evanđelja, da se bjesomučnik u okolici Gerase nije odavno oblačio u haljine i da nije živio u kući, nego u grobovima; poznato je naime, da su stari Židovi probijali i smještali grobove u pećine i gudure. Ehrhard je previdio lik đavla, koji ne dopušta drugo tumačenje nego ono, koje sam iznio. Ehrharda je vjerojatno zavela okolnost, što se nečisti duhovi u prizoru bjesomučnog iz Gerase obično prikazuju ili kao mali đavo, koji izlazi bjesomučnom iz usta, ili u liku svinje, koja bijesno trči. Ovo posljednje predočuje zorno riječi Evanđelja, da je mnoštvo nečistih duhova, napustivši bjesomučnog, ušlo u čopor svinja, koje su tu pasle,





BUVINOVA VRATA:

21. BIČEVANJE KRISTOVO

24. POLAGANJE KRISTA U GROB





BUVINOVA VRATA:

22. RASPEĆE KRISTA NA GOLGOTI

25. SILAZAK KRISTOV U PREDPAKAO





BUVINOVA VRATA:

23. SKIDANJE KRISTA S KRIŽA

26. KRISTOVO UZAŠAŠĆE

i s njima se utopilo u nedaleku jezeru. Svega toga, to jest ni đavla iz usta, ni svinje u trku, u Buvine nema.

12. *Krist i Samarjanka* (slika 14). Umoran od puta Krist je stao kod Jakovljeva bunara ispred grada Sihara u Samariji. Na stepenastom podanku je bunar i okruglo kameno sjedalo, na kojemu Krist sjedi. On razgovara sa Samarjankom, koja poteže konop i crpe vidrom vodu iz bunara; kraj nje je dvoručna amfora za

vodu. U pozadini je visok i ravan zid, koji završava kruništem, a iza njega strše sitne kupole i vrhovi tornjeva. To nam doziva u pamet, da se čin zbiva ispred nekog grada.

13. *Ozdravljenje slijepca od rođenja* (slika 2a). Četiri polja u najdonjem redu prilično su oštećena; ali ipak ne u tolikoj mjeri, da se ne bi moglo raspoznati ono, što figuralni prizori u tim poljima prikazuju.

U prvom je polju čudesno Ozdravljenje slijepca od rođenja kod ribnjaka Siloi. Krist, praćen od dvojice apostola, ide k slijepcu i blatom od zemlje i sline tare mu oči; slijepac se prigiba prema Kristu i podupire štapom.

U Evanđelju se spominje više slučajeva slijepaca izliječenih po Kristu. Ovdje se radi o epizodi slijepca od rođenja kod ribnjaka Siloi, što ga opisuje evanđelist Ivan, ma da Buvina, u svojoj težnji za jednostavnost, nije prikazao slijepca, kako pere oči u ribnjaku i tako progleda. Ostala se čudesa ozdravljenja slijepaca, što ih priča Evanđelje, ne podudaraju s prizorom u Buvine. U blizini grada Jerihona izliječio je Krist, prema kazivanju Evanđelja sv. Marka i sv. Luke, jednog slijepca samo riječju, a da se nije dotakao njegovih oči; a iza uskrisenja Jairove kćerke povratio je Krist (prema Mateju 9.) vid dvojici slijepaca, a ne jednom samom (42).

14. *Uskrisenje Lazarovo* (slika 2a). Krist dolazi sa dva apostola, kao uvijek u ovim prizorima, s lijeve strane i diže ruku uz riječi: »Lazare, iziđi napolje«. Desno se razabira čovjek, koji se diže iz grobnice vodoravno položene, a do tog čovjeka je koso odvaljen kamen s groba. Ispod toga su dvije žene, Marta i Marija, Lazarove sestre, pale ničice pred Kristom; povišе toga, u pozadini, Židovi (tri lika).

Ovo čudo, koje najpregnantnije predočuje božansku moć i misiju Spasitelja, vrlo je često bilo prikazivano u srednjevjekovnoj umjetnosti i bilježi prelaz od prizora iz Javnog djelovanja Krista k završnjoj fazi Muke i Smrti (43), koje su u Splitu prikazane na desnim vratnicama, kojima sada prilazimo.

15. *Poslanje 72 učenika* (slika 2b). Sprijeda Krist, koji se raspoznaje po svetačkom vijencu s križem, upućuje uzdignutom desnicom dvojicu učenika u svijet. Učenici drže u ruci svitak naučavanja i pokazuju uzdignutom rukom na pravac i cilj svoga puta. Druga tri učenika, također sa svitkom u ruci, promatraju prizor u stražnjem redu: od jednoga od njih vidi se samo malen isječak do lijevog ruba figuralnog polja. Na putu u Jerusalim Krist je po pričanju sv. Luke (gl. 10.) izabrao 72 učenika i poslao ih dva po dva pred sobom u svaki grad i mjesto, kuda je imao sâm doći, rekavši im: »Idite, eto, ja vas šaljem kao jaganjce među vukove«.

Jackson je prvi predložio ovakvo tumačenje slike ovoga polja. Tome je prigovorio Ehrhard, jer da su svi likovi u ovom polju prikazani u hodu, pa prema tome da se radi o putu Spasitelja prema Jerusalimu, a ne o slanju učenika. Ehrhard nadalje ističe okolnost, da se ovo polje nalazi na desnoj strani Buvinovih vratnica, a ovo je isključivo namijenjeno Muci i Smrti Gospodinovoj; i to da je razlog, da tu ne može biti prikazan događaj, koji s Mukom nema veze. Ne stoji ni jedan ni drugi prigovor. Jasno je na slici, da samo dvojica učenika hodaju, dok ostala trojica, u stražnjem redu, mirno promatraju, što se događa. Osim toga je istina, da se Poslanje 12 apostola zbiva u Galileji i da se spominje u otsjeku Evanđelja, koji opisuje Kristovo javno djelovanje (Matej gl. 10., Marko gl. 6., Luka gl. 9.). Ali Poslanje 72 učenika (a ne 12 apostola) spominje se u Evanđelju sv. Luke u otsjeku, koji kao uvod u Muku opisuje Kristov put prema Jerusalimu (gl. 10.).

16. *Krist tuguje nad Jerusalimom* (slika 2b). Krist praćen dvjema apostolima naslanja se na štap i stoji pred gradom, koji prikazuje višekatna kula s kruništem. To je grad Jerusalim, pred kojim Krist, prema Evanđelju Mateja i Luke, nariče riječima: »Jerusalime, Jerusalime, koji ubijaš proroke i kamenuješ one, koji su k tebi poslani, koliko puta htjedoh da skupim djecu tvoju kao kvočka piliće svoje pod krila, ali vi ne htjedoste. Eto će vam se ostaviti kuća vaša pusta«.

Poslanje 72 učenika i Kristovo naricanje nad Jerusalimom rijetko su bili prikazivani u umjetnosti. Te dvije epizode ipak dolaze u umjetnosti ranog srednjeg vijeka. Tako se, na primjer, spominju u seriji slika, koje opisuju Carmina Sangallensia iz karlovinškog doba (44). Evanđelje sv. Mateja spominje naricanje nad Jerusalimom iza Kristova Ulaza u Jerusalim (gl. 23, 21); ali u Evanđelju sv. Luke dolazi ono, kao ovdje na Buvinovim vratnicama, prije svečanog Ulaza u Jerusalim (gl. 13. i 19.).

17. *Ulaz u Jerusalim* (slika 15). Krist jaše na magarcu i blagosilja desnom rukom. Za njim idu dva apostola, a dočekuju ga djeca. Jedan se dječak popeo na stablo i kosijerom reže grane, drugi je već bacio palmine grančice pred Kristom i širi ruke prema njemu, dok



BUVINOVA VRATA:
27. POKOLJ NEVINE DJECE

treći prostire haljinicu na putu kuda Krist ima proći. Evanđelje zapravo spominje, da su odrasli ljudi išli s Kristom i pred njim klicali »Hosana sinu Davidovu«; ali je zarana srednjevjekovna ikonografija preuzela od apokrifne literature motiv djece, koji unosi u ovaj prizor živahnost i svježinu.

18. *Posljednja večera* (slika 16). Za pravokutnim su stolom okupljeni apostoli, njih jedanaest na broju; dvanaesti, Juda, sjedi ispred stola osamljen, bez svetačkog vijenca, a u ruci mu je kesa s trideset srebrnika, koje je dobio od velikih svećenika za izdaju Učitelja. Na čelu stola na lijevoj strani, počasnom mjestu prema shvaćanju i običaju starog svijeta, sjedi krupan i dostojanstven lik Krista. U ljevici mu je svitak, a desnicu diže u gesti blagoslova ili još bolje u gesti govora: prikazan je, naime, i ovdje, kao što uvijek u srednjevjekovnoj umjetnosti, čas, u kojemu Krist nagovješćuje, da će ga netko od učenika skoro izdati. Na upit svog učenika-miljenika, sv. Ivana, koji je između njih izdajnik, odgovara Krist: »Koji umoči sa mnom ruku u zdjelu, onaj će me izdati«. Uistinu, Juda pruža slobodnu desnicu — u ljevici mu je kesa sa srebrnicima — prema zdjeli, koja je pred Kristom.

Stol je prostrt, prekriven stolnjakom i na njemu su zdjelice, noževi i hljebovi. Na jednom hljebu urezan je znak križa. Apostoli se okreću prema Kristu i raznolikim gestama ruku kao da se ograđuju od sumnje izdaje. Jedan od njih primiče k ustima kruh, a drugi zdjelu ili čašu. Od nekih apostola, zbog pomanjkanja prostora i nevještine majstora, vidljivi su samo isječci glava. Sv. Ivan leži na grudima Krista. Ovaj motiv ilustrira doslovno riječi evanđelista Ivana, da je »jedan od učenika, koga je Isus ljubio, ležao za stolom na krilu Isusovu«. Prikazivanje Ivana na krilu Isusovu ušlo je u ikonografiju vrlo rano, dok su još svi apostoli, prema suvremenom običaju, bili prikazani, kako leže na antičkoj »kline« uokolo stola. Tada je i motiv bio naravan i razumljiv. Ali kasnije, kad su apostoli sjeli za stol na način, kako mi danas sjedimo, ležanje Ivanovo na grudima Kristovim postalo je nenaravno i nespretno.

Tri luka u gornjem dijelu polja označuju, da se čin zbiva u zatvorenu prostoru.

19. *Pranje nogu* (slika 17), Krist stojeći i nešto pognut pere nogu apostolu Petru. Petar također stoji i diže visoko nogu u kadu, koja je stavljena na kapitel. Desnicu je podigao uvis, a lijevom rukom kao da dodiruje glavu. Prikazan je čas, kad Petar, na Kristovu prijetnju, da ne će imati dijela s njime, ne opere li mu noge, kaže: »Gospodine, ne samo moje noge, nego i ruke i glavu«. Apostoli — ima ih šest — dijelom stoje uokolo, dijelom sjede na klupi. (O ručniku u rukama Krista, o gesti onog, što sjedi na povišenoj klupi u pozadini između Krista i Petra, kao i o gesti lijeve ruke sv. Petra bit će još govora pri uporednom razmatranju ikonografije Buvinovih evanđeoskih prizora).

Prizor pranja nogu opisuje Evanđelje Ivanovo kao epizodu za vrijeme Večere pred blagdan pashe neposredno prije, negoli će Krist najaviti Judinu izdaju; u ikonografiji se ovaj prizor ipak prikazuje naizmjence prije Večere i poslije Večere (45).

20. *Krist na Maslinskoj gori* (slika 18). Krist je poklekao na koljena i moli se: »Oče, ako hoćeš, odnesi ovaj kalež od mene; ali ne moja volja, nego tvoja neka bude«. Metafora Kristove smrtne strave u samoći gore, kalež, ovdje je u Kristovim rukama u liku zbiljskog kaleža. Maslinska gora ima oblik čunja, koji je ispresijecan plitko urezanim crticama i zasađen već poznatim nam grmu sličnim stabalcima. Ova stabalca predočuju u predodžbi romaničkog vremena svekoliku vegetaciju; pa bilo to mršavo raslinstvo pustinje, u kojoj je Krist postio, bilo paome na domaku Jerusalima, bilo maslinici Maslinske gore. U gornjem desnom uglu viri iz aureole glava Boga-Oca, kojemu se Krist moli; do Boga-Oca lebdi u zraku anđeo, koji se javlja Kristu s neba i hrabri ga. Na protivnoj, lijevoj, strani nagomilao je Buvina pet apostola, koje je san svladao: prema

Evanđelju bila su zapravo tri apostola, koje je Krist uzeo sa sobom, Petar, Jakov i Ivan (46).

21. *Apšenje Krista* (slika 19). Vraćajući se sa Maslinske gore, u noći, sretne Krist veliku četu s mačevima i toljagama poslanu od velikih svećenika i narodnih starješina Židova. Kao dogovoreni znak, da četa raspozna Krista, Juda poljubi svog Učitelja. Jedan od onih, koji bijahu s Kristom — Evanđelje sv. Ivana kazuje nam, da je to bio Simon Petar — otsječe mačem uho sluzi Velikog svećenika, Malku; našto Krist kretnjom ruke iscijeli uho hoteći, da se vrši volja Oca na nebu. Ova tri događaja, apšenje Krista, Judin izdajnički poljubac i epizoda sluge Malka, prikazivana su zarana na sarkofazima i drugim starokršćanskim spomenicima. Bizant je ove tri odvojene epizode sjedinio u jedan skupni prizor, koji je, kasnije, često bio prikazivan u umjetnosti Zapada i Italije.

Na splitskim vratnicama grli Juda objema rukama Krista. Juda prilazi Kristu s desne strane, a s lijeve se jedan apostol gura do Učitelja; isječak svetačkog vijenca i donje tijelo, od pâsa do nogu, drugog apostola viri u pozadini poviše Isusove glave i između Krista i Jude. Ma da je Krist bio uapšen na povratku s Maslinske gore i zaseoka Getsemani, gdje je bio u društvu učenika, ovi se obično ne prikazuju u ovom prizoru Evanđelja. Sandberg-Vavalà, koja je potanko proučila ikonografiju Muke u srednjevjekovnoj umjetnosti, nabraja još samo dva primjera apostola u pratnji Krista u ikonografiji Apšenja romaničkog doba u Italiji: evanđelijar Matilde iz XI. stoljeća i psaltir iz Padove iz vremena oko godine 1300. (47).

U desnoj polovini polja tri su rimska vojnika. Evanđelja nam pričaju, da je Krista potražila četa s mačevima i toljagama, pa srednjevjekovna umjetnost prikazuje gomilu Židova, svećenika i vojnika, koji nose oružje, koplja i sjekire, pa svjetiljke radi noći. Vojnici su obično odjeveni srednjevjekovnim kostimom. Buvina je, međutim, ovdje slijedio primjer ikonografije Bizanta, koji je i u srednjem vijeku održavao uži dodir s tradicijama antike i prikazao je vojnike kao rimske legionare: s rimskim šljemovima, okruglim štitovima, kratkim hitonom i oklopom, s kojega vise kožnate »pteriges«. Dva vojnika imaju koplja, a treći nosi znak legije.

Apostol Petar — glava mu viri između grupe Krista i Jude i grupe vojnika — siječe mačem uho prvom od vojnika, koji nosi znak legije (signifer). Naš je majstor ovdje pobrkao pričanje i prikazivanje evanđeoskog prizora, jer znamo, da je Malko, po složnom kazivanju Evanđelja, bio sluga Velikog svećenika, a ne vojnik. Obično se Malko, prema shemi, koju je Bizant izradio, prikazuje u jednom uglu slike kao čovuljak, s kojim se Petar rve ili mu reže uho. Ali ima na Zapadu, u krajevima onkraj Alpa, pa i u umjetnosti Italije u XIII. stoljeću, više primjera, gdje Malko na čelu gomile navaljuje na Krista. Sigurno je Buvina vidio jedan takav prizor i spojio ga i pobrkao s prisutnošću vojnika, koja je obična i u ikonografiji ovog prizora, pa je tako došlo do toga, da apostol Petar siječe uho rimskom legionaru-signiferu (47a).

22. *Krist pred Pilatom* (slika 20). Pilat sjedi na stolcu prekrštenih nogu kao Irud u Pokolju nevine djece, jer donosi kao sudac osudu Kristu (vidi str. 11). U desnoj ruci drži žezlo, znak vladarske moći, a na glavu je stavio šiljast šešir. Ovakav su šešir u srednjem vijeku bili dužni nositi Židovi, da se raspoznaju od kršćana. U ikonografiji srednjeg vijeka služi ovaj šešir za oznaku Židova kao i osoba, koje rade i djeluju u zemlji Židova. Krist stoji miran, bez geste, opkoljen od tri vojnika; u lijevoj ruci mu je običajni svitak. I ovdje su vojnici rimski legionari. Jedan ima u ruci koplje, drugi sjekiru, a treći, onaj do Pilata, znak legije.

Suđenje Krista oteglo se prema pričanju Evanđelja predvođenjem Krista pred svećenike Anu i Kaifu, rimskog upravitelja Pilata i kralja Iruda. Svi su ovi prizori u neku ruku slični; ali ovdje imamo po svoj prilici Krista pred Pilatom. Ana se prikazuje kao Veliki svećenik; Kaifa razdire haljine na Kristove riječi, da je on Krist, sin Božji; a predvođenje Krista pred Iruda, koje je lako zamijeniti s onim pred Pilata, pogotovu, ako je ono, kao ovdje u Buvine, prikazano bez prizora Pilatova pranja ruku, vrlo je rijetko bilo prikazano u srednjevjekovnoj umjetnosti. Sandberg-Vavalà može, između oko sto spomenika, koji prikazuju Suđenje Krista, navesti samo četiri primjera s prizorom Krista pred Irudom; a i to su spomenici XIV. stoljeća, u kojima se Krist, pored toga, prikazuje također pred Pilatom i velikim svećenicima (48).

23. *Bičevanje Kristovo* (slika 21). Krist je prikazan en face iza tankog stupića, vezan za noge i za ruke. Tijelo mu je ravno i mirno, ruke nemoćno prekrštene ispred stupa; samo je glavu umorno nagnuo nešto na stranu. Gol je do bedara, koja je pokrio pojasom (perizoma). Dva čovjeka idu s jedne i druge strane prema



28. BUVINOVA VRATA: PRIKAZANJE U HRAMU

njemu i već su zamahnuli trodjelnim bičevima, koje čvrsto drže rukama. Tanki stupić, o koji je Krist vezan, završava trolisnom glavicom; iz podanka stupića izbijaju dva kovrčasta lista. Jednostavnim sredstvima postigao je majstor u ovoj skladnoj i simetričnoj slici snažan dramatski učinak.

24. *Raspeće Krista na Golgoti* (slika 22). Krist visi na križu miran i dostojanstven prema starijem shvaćanju srednjevjekovne ikonografije, koja u Raspetom Kristu vidi Božanstvo uzvišeno nad ljudskim bolom. Krist je gornje tijelo nakrivio u jedva primjetnu tetivu, dok su mu noge ravno i čvrsto pružene jedna uporedo druge. Noge i ruke pribijene su Kristu na križ bez ikakova traga čavlima; samo je on glavu malo nagnuo na stranu, a oči zaklopio. Krist je gol i samo oko bokova zaogrnut pojasom, koji je u pasu vezan u čvor. Noge mu počivaju na drvenom podnožju. Uistinu je Krist, kako to ističu i crkveni pisci, bio pribijen i visio na križu s pomoću malog sjedala (sedile), koje je držalo težinu tijela. Ali je mašta srednjevjekovnih ikonografa iz shvatljivih estetskih obzira zamijenila nezgrapni historijski »sedile« s izmišljenim drvenim podnožjem (suppedaneum) (49).

Sa strane Raspetog Krista najprije su mladi satnik, koji probada kopljem Krista u prsni koš, i bradati Stefaton, koji mu pruža spužvu s octom; pa onda s jedne strane Marija, a s druge miljenik Kristov sv. Ivan. Kada je Krist, u predosjećanju smrti, kazao: »Žedan sam«, pružio mu je čovjek, koga je srednji vijek nazvao Stefatonom, spužvu nakvašenu octom, a nataknutu na trstiku. Stefaton nosi u desnoj ruci čabar s octom; a u ljevici mu je duga raščlanjena trstika sa spužvom. S druge strane, Kristu zdesna, stoji Longin — ime mu se u srednjem vijeku izvodilo iz grčke riječi λόγχη,

koplje — i probada kopljem Kristove grudi. Longin drži u ljevici mač, jer su srednjevjekovni ikonografi satnika, koji je čuvao Krista i koji je u času njegove smrti povjerovao, da je on zaista Sin Božji, spojili u jednu osobu s onim vojnikom, koji je, prema pričanju Ivanova Evanđelja, mrtvom Kristu kopljem probo rebro, našto je iz rane protekla krv i voda (dvjema razbojnicima razapetim do Krista na Golgoti na molbu Židova slomljene su kosti, da se pospješi njihova smrt i da ne vise na križu na veliki blagdan subote).

Do Stefatona je sv. Ivan, koji desnicom ukazuje na Krista, a ljevicom drži Evanđelje; a s druge strane do Longina je Marija, koja obje ruke diže, kao u molitvi, prema Sinu. Stav Ivana i Marije imaju svoj izvor u davnom obrascu sirske umjetnosti, koja još ne prikazuje ljudski bol Majke i učenika prema Sinu i Učitelju, nego evanđelista Ivana dovodi pred Raspetoga kao svjedoka Spasu, a Mariji pridaje ulogu adoriranja Sina, koji je Bog (50).

Srednji je vijek uopće bio sklon dogmatičkom umovanju i simboličnom prikazivanju. Srednjevjekovna je simbolika našla plodno polje baš u ovom prizoru. Krist je u ovom prizoru novi Adam, koji inaugurira kršćansku eru čovječanstva. Stoga je srednji vijek tvrdio, da je križ bio načinjen od stabla Dobra i Zla u Adamovu Edenu i da je bio zabijen na istom mjestu, gdje je bio Adamov grob. Humak, u koji je križ zabijen, označen je i na Buvinovim vratima; ali nema Adamove lubanje, koja se u ovom prizoru često prikazuje podno križa (imaju je na primjer srebrne korice misala u splitskoj katedrali iz XII. stoljeća). Kako je Krist ovdje prototip Adama, Longin mu probija prsi, protiv historijske vjerojatnosti, ne na lijevoj strani, gdje je srce, već s desne strane, odakle je Adamu izvađeno rebro.

I likovi oko Raspetog Krista tumačili su se u srednjem vijeku simbolički. Marija i Longin, kome je mlaz Kristove krvi, prema srednjevjekovnoj legendi, povratio vid, alegorije su Crkve i neznabožaca, koji su progledali i postali kršćani; a sv. Ivan i Stefaton simboli su Sinagoge i Židova (ocat označuje pokvarenu nauku židovskog starog zavjeta) (51).

Ovakovo se simbolično umovanje i objašnjavanje dašto rađalo samo u velikim središtima srednjevjekovne skolastične kulture, a obrasce stvorene u tim središtima primjenjivali su umjetnici poslije bez daljnjeg domišljanja. Pogotovu se to moralo dogoditi u periferijskom ambijentu Dalmacije. Na svaki je način Buvina preuzimajući ustaljene oblike i likove srednjevjekovne ikonografije stvorio u svom Raspeću bogatu i uravnoteženu sliku vrlo lijepog efekta.

25. *Skidanje Krista s križa* (slika 23). Josip iz Arimateje podržava tijelo Krista, kojemu su već skinuti čavli s ruku. Marija je prignula glavu, da poljubi desnu ruku svog Sina. Nikodem je poklekao i zaposlen je vađenjem čavala iz Kristovih nogu; u rukama su mu kliješta i čekić. Poviše Nikodema je lik Kristova miljenika sv. Ivana. On je, kao u Raspeću, i ovdje svjedok s Evanđeljem u ruci, a bez izraza bola i saučešća. Ovako je prikazan sv. Ivan u prizoru Skidanja s križa u vrlo rijetkim spomenicima romaničkog doba. Inače je u ovo vrijeme već bilo prevladalo ljudskije i usrdnije prikazivanje bola svih učesnika drame na Golgoti; Ivan stoji obično s lijeve strane mrtvog Krista i prima Kristovu lijevu ruku i plače (52).

Grupu ljudi oko Krista potpunjavaju i zatvaraju po dvije žene s jedne i s druge strane. Zanimljivo je, da dvije žene na desnom kraju polja imaju u lijevoj ruci kutije s mirodijama. Ovaj detalj zapravo ne odgovara pričanju Evanđelja i nije mu ovdje mjesto. Svete žene, koje su pratile Mariju na Golgotu, uzele su sa sobom mirodije u nedjelju ujutro, kad su pošle na grob Krista, koji je upravo tada uskrsnuo od mrtvih. Zato one u raznim prizorima Uskrsnuća nose ove kutije i zovu se »mirofore«. Buvina je ovaj detalj preuzeo s prikaza Svetih žena, koje posjećuju grob uskrslog Krista.

Evanđelja spominju kod Skidanja Krista s križa samo Josipa iz Arimateje i Nikodema. Ali su srednjevjekovni ikonografi malo pomalo okupili oko mrtvog Krista u prikazima Skidanja s križa i polaganja u grob sva ona lica, koja su prisustvovala žalosnom činu na Golgoti: Mariju, Ivana i svete žene. Križ, s kojega skidaju Krista, ima na vrhu drvenu prečku. Križ ovakvog oblika vrlo je čest. Prečka naznačuje tablicu, na kojoj je Pilat dao, na hebrejskom, grčkom i latinskom jeziku, napisati riječi: »Isus Nazarenjanin, kralj židovski«.

Sa strane križa su alegorije Sunca i Mjeseca. I priroda je u srednjevjekovnoj umjetnosti sudjelovala u žalosti nad mrtvim Kristom. Često su ova dva nebeska tijela prikazana na Zapadu u obliku ljudskih glava, koje plaču nad Kristom tarući suze ubrusom. U Buvine su Sunce i Mjesec prikazani kao dvije glave uokvirene zrakastim vijencem sunca, odnosno srpastim likom mjeseca.



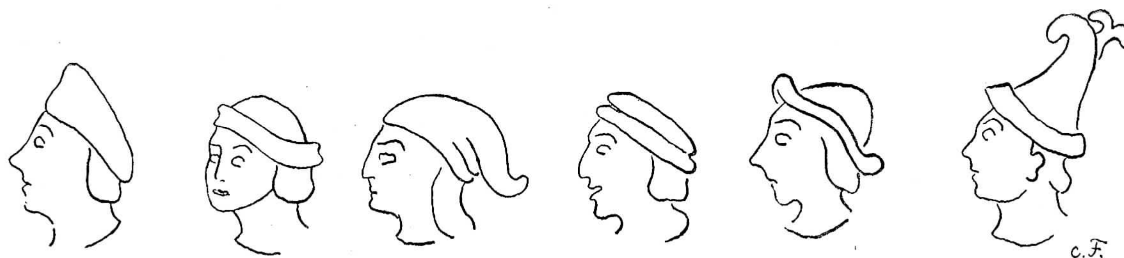
BUVINOVA VRATA:
29. BIČEVANJE KRISTOVO

26. *Polaganje Krista u grob* (slika 24). Josip iz Arimateje i sv. Ivan spuštaju na ponjavi Krista u kameni sarkofag. Krist je gol i zaogrnut samo malom ponjavom ili pojasom oko života kao i u prizorima na Golgoti. Marija je stala do mrtvog Sina i ljubi mu desnu ruku. Ovo je rijetka varijanta običajnijeg motiva Marije, koja se baca na mrtvog Sina i grli ga. Marija ljubi ruku u prizoru Polaganja u grob na slikanom Raspelu u crkvi S. Giulia u Lucci iz XIII. stoljeća (53). Ivan zamjenjuje također dosta rijetko Nikodema u ulozi onoga, koji spušta Krista u grob (54). Dvije žene, pratilice Marijine, i dva anđela potpunjavaju ovu sliku. I ovdje nose dvije žene sa sobom kutije s mirodijama, ma da je po riječima Evanđelja Nikodem bio onaj, koji »donese pomiješane smirne i aloja oko sto litara i uzeše Isusovo tijelo i obaviše ga plahtom s mirodijama, kao što je običaj Židovima ukopavati« (55). Jedna je žena podbočila glavu lijevom rukom; to je tipičan stav bola u bizantinskoj, a po tome i u zapadnjačkoj srednjevjekovnoj umjetnosti. Od dvaju anđela širi jedan ruke prema Isusu u znaku adoracije, a drugi maše kadionikom.

27. *Silazak Krista u predpakao* (slika 25). Evanđelje ne opisuje Silazak u predpakao. Srednjevjekovni ikonografi preuzeli su ovaj prizor iz apokrifne literature: iza svoje smrti i žrtve Krist je svladao đavla i sašao u predpakao, gdje ga očekivahu pravednici Staroga zavjeta. Umjetnost se srednjeg vijeka dugo žacala prikazivati slavodobitno Kristovo Uskrsnuće. Silazak u predpakao je, u prvo razdoblje srednjega vijeka, u neku ruku nadomještao Uskrsnuće; i zbog toga je upravo u to vrijeme bio često prikazivan u umjetnosti (Bizant, koji nikada nije prihvatio prikazivanje Uskrslog Krista, koji se diže iz groba, naziva dapače Silazak u predpakao Ἀνάστασις uskrsnuće).
Pred pozadinom velike pećine pruža Krist desnu ruku praocu Adamu, koji se, uz svoju manju družicu Evu, diže iz groba. Krist drži u lijevoj ruci dugačak križ nataknut na koplje, znak svoje pobjede; ispod njegovih nogu koprca se bradata glava svladanog đavla. Iza Praroditeljâ ima još sedam osoba, koje se također dižu iz grobova. Dva od ovih likova imaju na glavi obruče, a jedan šiljast šešir: to su kraljevske krune, odnosno židovski šešir biblijskih Kraljeva i Proroka, koji su dočekali Spas.
Jackson, a po njemu Zeiller i Bulić, označuju ovaj prizor kao Posljednji sud. Jamačno su ih na to zavele grobnice, iz kojih se dižu Praroditelji, Kraljevi i Proroci. Ehrhard je prvi točno označio ovaj prizor kao Silazak u predpakao, Höllenfahrt (56).

28. *Kristovo Uzašašće* (slika 26). Krist sjedi na dûzi, u ovalnoj aureoli, koju nose četiri anđela. Desnom rukom blagosilja pritiskujući palcem prstenjak, a u lijevoj ruci drži rastvorenu knjigu (57). Ispod aureole je prost humak zemlje. Uzašašće je prema tome ovdje prikazano u začudo skraćenom obliku bez Marije i apostolâ na zemlji: ostao je samo malen humak, da naznači zemlju i ono, što se na njoj događalo. Ovo je dalo povoda Ehrhardu, da ovaj posljednji prizor Buvinovih vratnica označi kao Krista u slavi (Christus in seiner Glorie), dapače Zeilleru i Buliću, da govore neodređeno o Uzašašću ili Uskrsnuću (58). O Uskrsnuću nema međutim ovdje govora. Naprotiv, s poznatim i omiljelim srednjevjekovnim motivom Krista u slavi (Maiestas Domini) ima ovo polje veliku sličnost. Ali to potječe odatle, što uistinu postoji intimna veza između Uzašašća i motiva Krista u slavi; po nekim piscima je dapače ovaj posljednji motiv potekao i nastao ujednostavnjivanjem prvoga (59). U našem slučaju moramo ipak ostati kod oznake ovog polja kao Uzašašća Krista na nebo i to zbog dvojakog razloga. Na Buvinovim vratnicama imamo širok ciklus historijskih prizora Evanđelja. Ovakav ciklus vrlo često završuje baš Uzašašćem na nebo. Naprotiv reprezentativni motiv nehistorijskog sadržaja, kao što je Krist u slavi, susretamo skulptiran u lunetama na pročeljima oltara, koricama knjiga itd., ali uvijek kao kompoziciju o sebi, a ne kao dio ciklusa iz Evanđelja. Osim toga humak, koji se vidi na dnu ovog polja splitskih vratnica, ima smisao i može doći samo u prizoru Uzašašća; sličan humak dolazi više

puta u spomenicima umjetnosti u ovom prizoru u donjem dijelu slike, gdje su apostoli i Marija (60).
Uzašašće se na nebo redovito prikazuje na talijanskim slikanim Raspelima romaničkog doba i to u samom vrhu križa. Ali ono se po vremenu sve to više ujednostavnjuje i skraćuje, dok prvotna potpuna kompozicija s Marijom i apostolima na zemlji i Kristom na nebu ne bude svedena na samog Krista u aureoli; konačno dapače na samo poprsje Krista (61). Buvina je međutim došao do svoga skraćenog oblika vjerojatno zbog toga, što je i ovdje htio ostati vjeran načelu, da likovima, gdje ikako može, dade visinu čitavog polja. Onako, kako je on iz Krštenja u Jordanu izostavio golubicu Svetog Duha i ruku Boga-Oca, i kako je u Hramu narušio harmoniju slike s razmjerno malenim dimenzijama sv. Ane ispod kupole, tako je i ovdje izostavio apostole i Mariju i naznačio samo humak zemlje; učinio je to, da mu lik Krista ne izađe odveć malen. Zbog istog je razloga majstor drvenih vrata u Kölnu podijelio Uzašašće u dva polja i u gornjem polju prikazao Krista s anđelima, a u donjem ostavio Mariju i apostole (62).
Time smo svršili ikonografijski prikaz evanđeoskih prizora na vratnicama. Prije negoli pređemo na stil ovih prizora, istaknut ćemo još neke detalje ikonografije, to jest govorit ćemo o nošnji likova i oblicima pokućstva.
Sveta su lica na splitskim vratnicama odjevena antičkim, klasičnim kostimom, a profana su lica prikazana u suvremenoj nošnji. Srednji je vijek dugo zadržao za sveta lica nošnju, koja je, u zamisli umjetnika, bila nastavak i oponašanje antičke nošnje, koju Krist i apostoli nose na starokršćanskim sarkofazima i drugim spomenicima. Krist, apostoli, sv. Ivan Krstitelj, sv. Josip i anđeli nose kao donju haljinu tuniku, a preko nje su prebacili širok, slobodan palium. Marija i sv. Ana u Prikazivanju u Hramu, svete žene na Golgoti i kod Groba nose iznad tunike »paenulu«, kojom pokrivaju glave. Sva ova lica imaju glavu ovjenčanu svetačkim vijencem. Krist se odlikuje i raspoznaje po križu upisanu u vijencu. Muška su sveta lica bosonoga. Jedino u sv. Josipa nije ovaj detalj stalan: u Prikazivanju u Hramu on je bosonog, a u Bijegu u Egipat, rekao bih, da je obuven. Anđeli su također odjeveni tunikom i palijima, samo ih još rese duga krila i štap u ruci; ovo posljednje označuje ih kao Božje glasnike. U Poklonu triju kralja anđeo, koji stoji iza ograde, ima nešto drukčiju nošnju (slika 6). U srednjem vijeku anđeli se često prikazuju u dvorskoj nošnji bizantskog dvora, a na Zapadu od XIII. stoljeća oni pogdjekad nose svećeničko odijelo sa stolom. Anđeo u spomenutom prizoru ima na prsima neku vrstu stole. Kako Buvina ujednostavnjuje sve oblike, teško je reći, da li je njegova namisao, da prikaže ovog anđela u dvorskoj nošnji Bizanta ili u suvremenoj nošnji svećenika (62a).
Josip iz Arimateje i Nikodem čine neku vrstu prelaza između svetih i profanih lica. Oni su odjeveni tunikom i palijem, gologlavi su, ali bez svetačkog vijenca. I Juda je odjeven kao ostali apostoli; ali, naravno, bez oznake svetog lika, to jest vijenca oko glave.
Ostale osobe, koje se prikazuju u evanđeoskim prizorima, dolaze u suvremenim kostimima. Osobe u podređenom položaju, sluge kod Bijega u Egipat i Svadbe u Kani, krvnici u Pokolju nevine djece i u Bičevanju Krista, djeca kod Ulaza u Jerusalim, pa Longin i Stefaton kod Raspeća, nose košulju do koljena i iznad nje haljinu stegnutu o pâsu, okrugle kapice na glavi i čizme (kapice nemaju djeca kod Ulaza u Jerusalim, sluge kod Bijega u Egipat i Stefaton kod Raspeća). Visoke čizme i zavraćeni rukavi krvnikâ u Pokolju djece i Bičevanju Krista uvećavaju dojam brutalnosti ovih nemilih prizora. Žene kod pranja Isusa u Rođenju imaju dužu haljinu kao i sluge kod Svadbe u Kani. Narod, koji prisustvuje događajima opisanim u Evanđelju kao učesnik gozbe u Kani ili kao svjedok Čudesa, pa pravednici u Predpaklu i majka u Pokolju djece odjeveni su plaštem, koji je sprijeda prikopčan; ženske se razlikuju od muškaraca time, što im je kraj plašta prebačen preko glave.
Tri kralja s Istoka i kralj Irud imaju plašt srednjevjekovnih odličnika prikopčan na desnom ramenu, a rimski namjesnik Pilat na lijevom ramenu. Tri kralja i Irud odjeveni su, ispod plašta, haljinom stegnutom oko života pâsom načinjenim vjerojatno iz kože. Tri kralja, Irud i jedan biblijski kralj u Predpaklu nose krune na glavi: kruna je predočena jednostavnim kolobarom. A Pilat i prorok u Predpaklu imaju zašiljene kape srednjevjekovnih Židova. Ovakve kape nose također vojnici, koji apse Krista, i krvnici, koji bičuju Krista, na portalu majstora Radovana u Trogiru, pa kralj Irud na pluteju u Zadru iz starohrvatskog doba (slika 42).
U prizorima Muke vojnici su u romaničko doba bili obično prikazani u suvremenoj nošnji. Na portalu u Trogiru imaju tri vojnika kraj Kri-

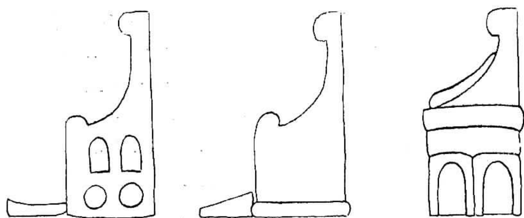


BUVINOVA VRATA: 30. OBLICI KAPA (CRTAO C. FISKOVIĆ)

stova groba čunjaste šljemove, karičastu mrežu oko vrata, oklop i dvosjekle mačeve svog vremena. Tek Cavallini koncem XIII. stoljeća i talijanski slikari primitivci XIV. stoljeća prikazuju vojnike na Golgoti kao rimske legionare. Ali pod utjecajem Bizanta ovakvi se vojnici javljaju i ranije na spomenicima umjetnosti. Jedan su primjer iz naših strana vojnici na škrinjici s moćima sv. Krištofora u katedrali grada Raba (63). Buvina prikazuje također rimske legionare u Apšenju Krista i u Kristu pred Pilatom. Buvina je točno uočio i reproducirao bitne oblike rimske nošnje: okrugle štitove, kratki hiton, oklop i njihove »pteriges«, pa šljem s perjanicom (po jedan vojnik u prizoru Apšenja i Krista pred Pilatom ima mjesto šljema s perjanicama jednostavan polukružni šljem). Jasno je prikazan i znak legije u rukama jednog vojnika.

Oružje ovih vojnika, koplje i sjekira isto kao koplje satnika Longina u Raspeću, mač, kojim Petar siječe uho Malku, mačevi krvnika u Pokolju djece, pa bičevi šibanog Krista imaju jednostavne oblike suvremenog oružja (64).

Konjsku opremu prikazuje Buvina detaljno u prizoru Puta triju kraljeva s Istoka. Na slici se jasno raspoznavaju sedlo, orma konja za glavu, prsa i drob, stremeni i ostruge jahača. Marija u Bijegu i Krist pri Ulazu u Jerusalim jašu po istočnjačku na magaretu, na čijim je leđima prostrt sag (u Krista su to možda haljine, koje su učenici, prema pričanju Evanđelja, bacili magaretu na leđa za svečani ulazak u Jerusalim).



BUVINOVA VRATA:
31. OBLICI POKUĆSTVA (CRTAO C. FISKOVIĆ)

Suvremene oblike pokazuje i crkveno pokućstvo, to jest oltar, zavjesa, kojom je oltar zastrt, svijećnjak i kandilo, koje visi sa ciborija u Prikazivanju u Hramu. Isti predmeti u istim oblicima označuju Hram i u prekrasnom relijefu Blagovijesti ispod zvonika sv. Duje u Splitu (XIII. stoljeće), samo su oni tu izrađeni mnogo većom vještinom i finoćom (65).

Ciborij s kupolicom nad oltarom u Prikazivanju u Hramu u Splitu jest bizantinski tip ciborija. Ciboriji na Zapadu grade se u različitim oblicima, to jest s krovom na piramidu, s ravnim krovom ili sa zabatima, što strše uvis, a bez kupole. Nego u Italiji, na reprodukcijama srednjevjekovnih spomenika slikarstva i skulpture, imamo pogdjekad ciborij s kupolom bizantinskog karaktera (66).

Vrlo jednostavno je u Buvine kućno pokućstvo (slika 31). Najjednostavnije je sjedalo Marije u Blagovijesti u obliku pravokutne škrinje s dušekom. Kod Poklona triju kraljeva s Istoka sjedi Marija na stolcu, koji ima naslon i niske noge; nekolike crte označuju dekor stolca. Stolci ili prijestoli, na kojima sjede Irud i Pilat, imaju jednostavan i masivan izgled i dosežu do zemlje. Najbogatiji su stolci, na kojima sjedi Krist kod Gozbe u Kani i u Večeri s apostolima: prvi stolac resi jedna arkadica, a drugi dva reda arkadica. Arkadice služe vrlo često za ukras srednjevjekovnog pokućstva. To je motiv, koji ima svoj korijen u tradicijama umjetnosti Istoka i antičkog svijeta, a vidi se vrlo često na reprodukcijama srednjevjekovnog pokućstva. Sačuvan u originalnom spomeniku imamo ovaj motiv na drvenom koru splitske katedrale (67). Ispod nogu Marije u Poklonu kraljeva s Istoka, ispod nogu Krista u Večeri i pred Pilatom maleno je drveno podnožje.

Buvinovo je pokućstvo jednostavno, masivno i bez ukrasa. Koliko je, na primjer, bogatiji stolac Marije u Poklonu triju kraljeva na Radovanovu portalu u Trogiru ili stolac Marijin

na relijefu Blagovijesti na zvoniku sv. Dujma u Splitu: to su fine i kićene tokarske radnje. Pokućstvo u Buvine ipak, u glavnim konturama stolaca i u savinutim linijama njihovih naslona, reproducira suvremene oblike pokućstva; samo što i ovdje majstor, vjeran svojoj sklonosti za jednostavnost, izbacuje ukras i izostavlja detalj. Schmidt u svojoj knjizi »Möbel« uspoređuje baš stolce na evanđeoskim prizorima majstora Buvine u Splitu sa sačuvanim srednjevjekovnim stolcima skandinavskih zemalja — u kojih su inače površine prekrivene bogatim rezbarijama — kao dokaz za tvrdnju, da su na Sjeveru kao na Jugu u romaničko doba vladali u pokućstvu u suštini isti konstruktivni oblici (68).

4. *Stil evanđeoskih prizora.* Stil figuralnih prizora Buvine primitivan je u obliku i neizrađen u detalju (slika 27—29). Kad bismo ga imali nazvati jednim od imena historijskih stilova, rekli bismo, da je to romanička ili još bolje ranoromanička umjetnost. Iako Buvinovi prizori iz Evanđelja imaju vlastite oblike, odlike i sklonosti, osobine romanike su ovdje: neprostorno prikazivanje događaja, nezgrapno grupiranje likova, nerazmjer između samih likova te isto tako nerazmjer između likova i njihove sredine ili okvira, pa teške proporcije i tvrde kretnje likova, linearna stilizacija nabora haljina, koje su oko bedara tijesno prilijepljene uz tijelo itd. Odnos i usporedba Buvinovih likova s romaničkom skulpturom u Italiji i u gradovima dalmatinskog primorja bit će predmet narednog poglavlja; ovdje ću ispitati i opisati stil Buvinovih likova i prizora o sebi.

Buvina ne vodi brige o trećoj dimenziji i ne zna za nju. Antička je umjetnost u pompejanskim fresko-slikarijama helenističkog stila prikazivala prizore u prostornom okviru, koji je, kao nekim kulisama, bio omeđašen krajolikom i interieurom. Naprotiv je starokršćanska umjetnost u svojoj težnji za spiritualizacijom postepeno izostavljala sve slučajno i nebitno, pa je od VI. stoljeća postavljala likove i prikazivala prizore pred praznom pozadinom. Zlatni je fond starokršćanskih i bizantinskih mozaika apstraktan idealan prostor, ispred kojega, a ne u kojemu, se događaji zbivaju, a likovi nižu i kreću.

Srednjevjekovna umjetnost naslijedila je ovaj posljednji način i postupak. Romanika postavlja vrlo rado likove pred praznu pozadinu bez oznake prostora i sredine, u kojoj se nešto zbiva. To najradije čini i Buvina (u Putu i Poklonu triju kraljeva s Istoka, Pokolju nevine djece, Bijegu u Egipat, Gozbi u Kani, Ozdravljenju slijepca, Slanju sedamdesetdva učenika. Pranju nogu, Apšenju Krista, Kristu pred Pilatom, Bičevanju, Raspeću, Skidanju s križa i Polaganju Krista u grob).

Ipak je ponegdje jasnoća prikazanog događaja tražila, da se označi sredina, u kojoj se nešto odigrava. Srednjevjekovna je umjetnost u prvo doba bila knjiga za vjernike, koji su u slikanim i skulptiranim ciklusima iz Biblije i Evanđelja i u religioznim alegorijskim kompozicijama crpli pouku, pobudu i utjehu. Trebalo je prema tome, da prizori budu, u svojem sadržaju, jasni i razgovjetni. Romanički se majstor u takvim slučajevima pomagao na taj način, što je u svoje kompozicije unosio brdo, stablo,, kuću ili dio kuće, pa crkvu ili crkveno pokućstvo kao oznaku mjesta. To je neka vrsta hijeroglifskog označivanja sredine ili, kako zgodno reče talijanski pisac, »architettura a mo' di suppellettile« (arhitektura u vidu pokućstva) (69).

Kao što odaje neke kuće unošenjem stola, postelje ili ognjišta postaju blagovaonicom, spavaonicom ili kuhinjom, tako u Buvine dvostruka arkada u prizoru Blagovijesti označuje zatvoren prostor, u kojemu je anđeo zatekao Mariju pri radu; a tri luka u Posljednjoj večeri označuju dvoranu, u kojoj je Krist po posljednji put okupio svoje učenike. Ciborij i oltar ispod njega u Prikazivanju potsjeća nas, da se čin zbiva u židovskom Hramu. Oniska krivulja predočuje nam pećinu, u kojoj je živio bjesomučnik, što ga je Krist čudesno izliječio. Nekoliko krivulja popreko slike naznačuje pećinu, u kojoj je Marija rodila Sina, jer Marija i Josip nijesu našli mjesta u gostionici u Betlehemu. Dvije krivulje, Kristu do ramena i koljena, i dva para riba ubiciraju Krštenje na rijeci Jordanu. Nekoliko krivulja i mršavih biljki predočuje nam rasječenu i golu pustinju, u kojoj je Krist postio četrdeset dana; a brdo u obliku čunja sa četiri grmu slična stabalca prikazuje Maslinsku goru. Sve je to najjednostavnije prikazano; na primjer u Buvinovim se prizorima jedva razlikuju masline u zaseoku Getsemani podno Maslinske gore od nešto bujnije paome pri Ulazu u Jerusalim. Jedino su stabalca u prizoru Iskušenja Krista u pustinji osobito mršava i kršljava. U zaključnom polju s Uzašašćem Krista u nebo ostao je od apostola na zemlji samo malen humak (70).

Osim određenih predmeta, koji kao simbol označuju određenu sredinu, dolazi u romaničkoj umjetnosti kao pozadina ili okvir prizora također fantastična arhitektura, koja samo općenito



32. DRVENA VRATA CRKVE S. SABINA U RIMU

i apstraktno označuje prostorni okvir kao takav. To je slikovita arhitektura sačinjena od gomile sitnih motiva kao što su arkade, zidovi, prozori, kupolice, tornjevi itd. Čini se, da je ovakva arhitektura, kao plod umjetnikove mašte, resila najprije uglove i prostor iznad tablâ kanona Evanđelja u iluminiranim knjigama, pa je odatle ona došla i postala okvirom prizora Evanđelja prikazanih ispod tih arkada kanona. Ovakvu arhitekturu prikazuju često majstori romaničkog razdoblja u Italiji. Primjere za to nalazimo u bjelokosnim pločicama u Salernu, u prizorima vajanim u bronci na vratima u Beneventu (slika 34), u drvenim vratnicama ispred Madone u Alatriju (slika 43), u mramornim skulpturama Benedetta Antelamija u gornjoj Italiji itd. Buvina voli jednostavne formule, pa on ne rabi ovaj apstraktni ukras kao općeniti prostorni

okvir. Ipak su grad Jerusalim u Plaču Krista nad tim gradom i grad Sihar u prizoru Krista i Samarjanke kod Jakovljeva bunara prikazani na ovaj način, koji Sandberg-Vavalà naziva »un ricamo di torri, tetti, merli, cupole, campanili« (71).

Rekoh već, da Buvina ne zna za treću dimenziju. Zbog toga i ondje, gdje majstor izvjesnim predmetom, brdom, ciborijem ili slikovitom arhitekturom predočuje sredinu, u kojoj se neki čin zbiva, ne vodi on brige o tome, da likove prostorno poveže s tako naznačenom sredinom. U zaseoku Getsemani kleči Krist u smrtnoj muci gotovo toliko velik koliko Maslinska gora; a u Iskušenju on je dapače sjeo na isječenu uvalu gorovite pustinje. U razgovoru kod Jakovljeva bunara grad Sihar je iza Samarjanke visok koliko i Krist: ne zato, što ga je majstor perspektivno umanjio zbog daljine. već zbog toga, što i za likove i za sve ostalo u slici vrijedi u Buvine nastojanje, da dostigne istu visinu.

Majstor Buvina ne polaže važnost ni na to, da likovi budu u pravom međusobnom razmjeru. Umjetnost se ranog srednjeg vijeka rado držala u kompoziciji prizora izokefalije, to jest iste visine glava. Ovog se pravila po mogućnosti drži i Buvina. U Gozbi u Kani jednako je velik Krist, koji sjedi za stolom, kao i Marija, koja mu stojećki nešto šapće; Pilat na prijestolu kao i Krist i vojnici pred njim; kralj Irud, koji sjedi na stolcu, kao i krvnici, koji kolju djecu.

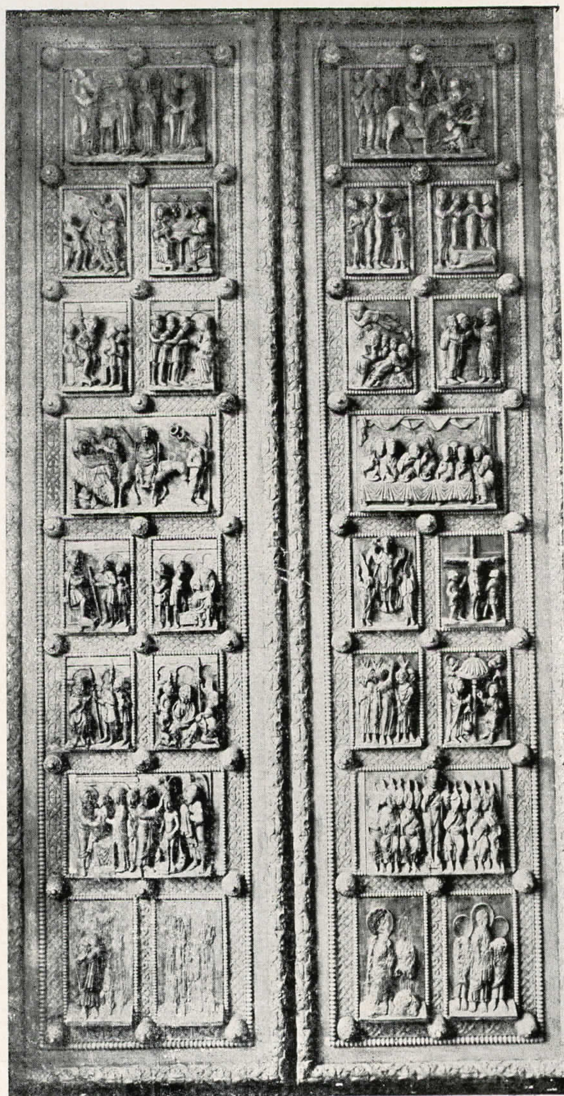
Pored sklonosti za izokefaliju odmjerivalo je veličinu likova u ranoj srednjevjekovnoj umjetnosti nutarnje, vjersko značenje lika ili pak slučajno slobodan prostor u slici. Krist u majstora Buvine nadmašuje više puta krupnim stasom apostole i druga lica (na primjer u Gozbi u Kani, u Iskušenju, u Susretu sa Samarjankom, u Posljednjoj večeri i u Silasku u predpakao). Marija dominira u sredini složene slike Kristova Rođenja i u Poklonu triju kraljeva s Istoka.

Naprotiv su u drugim prizorima nekoji likovi nerazmjerno maleni. Proročica Ana u Prikazivanju u Hramu stoji ispod oltarskog ciborija, pa je zbog toga niža i manja od Isusovih roditelja i starca Simeona. Sluga i redatelj gozbe u Kani, pa Juda i dva apostola u Večeri postavljeni su ispred dugačkog stola, pa su tako — protivno zakonu perspektive, koja umanjuje predmete udaljenošću od gledaoca — prikazani kao maleni likovi onaki i onoliki, koliko je to dopuštao prostor između stola i donjeg ruba slike. Sitni su likovi također Marta i Marija što su se bacile ničice pred Kristom u uglu slike ispod Lazarove grobnice.

U vezi je s ovim također nespretnost Buvine u grupiranju likova ondje, gdje ih je više u jednoj slici. Romanička je umjetnost rado nizala likove u jednom samom redu pred praznom pozadinom. U tome je bio majstor i time je postigao lijepe i krepke efekte majstor Vilim iz Modene (vidi njegove skulpture u katedrali u Modeni iz prve polovine XII. stoljeća). I Buvina je, na primjer u Blagovijesti, Bičevanju i Raspeću na Golgoti, dao na ovaj način jasne, mirne i zračne kompozicije. Ali ondje, gdje je trebalo prikazati predmete ili lica jedne iza drugih, romanička ih je umjetnost jednostavno redala jedne iznad drugih ili je pak ono, što je bilo sprijeda, prekrivalo i skrivalo ono, što je bilo straga.

Bizantinska je umjetnost znala ipak u epizodama Evanđelja okupiti grupe apostola, Židova i naroda u krugu oko glavnih lica. I anonimni majstor brončanih vrata u Beneventu iz konca XII. stoljeća unio je u prizore iz Kristova života na ovim vratima zraka, reda i smisla za grupiranje likova (slika 34). Majstor Buvina je, naprotiv, ondje, gdje je Evanđelje tražilo veći broj lica, zatajio i nedorastao je, da ih zgodno i jasno prikaže. Prostor je u njegovim slikama ograničen zbog toga, što on voli dati likovima visinu polja; majstor je uslijed toga često na muci, kamo i kako da svrsta veći broj likova. U Večeri trebalo je, da uz Judu bude još jedanaest apostola. Od trojice međutim vidimo samo dijelove glava, od nekih odsječak čela i svetačkog vijenca, stisnute jedne povišc drugih uz rub slike. Rub slike odnio je krila lijevom anđelu u Krštenju na Jordanu i anđelima, koji se klanjaju Novorođenčetu u betlehemskoj spilji. U Pokolju dižu se mrtva tjelešca prividno u visok humak, što povećava grozotu prizora; ali je majstor po svoj prilici ova tjelešca zamišljao vodoravno na tlu. U Apšenju Krista ostao je od jednog apostola samo pramen kose i isječak svetačkog vijenca pa donje tijelo u luku, što ga tvore zagrljeni Krist i Juda. Jedino je u Poklonu triju kraljeva s Istoka majstor zidom zgodno odijelio i postavio u pozadinu anđela i Josipa.

Sami su likovi plosnati, neizrađeni, neindividualni. To su, kao svuda u umjetnosti romanike, likovi teških proporcija i velikih glava. Volumen likova ne prelazi nigdje određenu mjeru i plohu. Likovi su kao splošteni na ravnoj pozadini. Kosa je kod većine likova kompaktna i ne-



33. DRVENA VRATA CRKVE
SV. MARIJE NA KAPITOLU U KÖLNU

detaljirana masa. Romanika je umjetnost stilizirane linije. Ona kosu i bradu razrješava u skulptorski plastične ili slikarski linearne pramene i čuperke. U Buvine pada kosa likovima s tjemena u gustim, usporednim vlatima samo u nekim poljima, u Blagovijesti, u Predpaklu i Uzašašću u najgornjem redu polja. U Ivana Krstitelja je kosa i brada predočena i oživljena nepravilno urezanim brazdicama; time majstor, vjerojatno namjerno, izazivlje dojam razbarušenog. Inače je kosa u Buvinovim likovima prosta masa, što s tjemena pada na zatiljak ili ramena. Modeliranje glava — ako smijemo ovdje upotrebiti ovaj izraz — izvedeno je vrlo sumarno. Usta su jednostavan urez, a oči ovalan kolobar, u kojemu je rijetko gdje izdubena rupica kao zjenica (na primjer kod likova u Ulazu u Jerusalim, Pranju nogu, Apšenju). Gdje to nije učinjeno, čine oči dojam, da su zatvorene. Istina je, da su rezbarije na svojoj površini od vremena nešto istrošene i izlizane; ali se ipak brazdice kose i rupice zjenica još raspoznaju ondje, gdje ih je bilo.

Rezbarije evanđeoskih prizora Buvinovih vratnica bile su, kako se po svemu čini, prevučene zlatnom bojom. Zlatna je prevlaka pomagala, da nedostaci detalja dođu manje do izraza i djelovanja. Pozlata međutim nije davala, da se detalji, kao što su oči i usta, označe i istaknu bojom, kao što je bio slučaj u polihromno bojadisanoj drvenoj skulpturi.

Jedna od osobina, po kojoj se raspoznaju spomenici romaničke umjetnosti, jest njihova tipična stilizacija nabora haljina. U romaničkoj umjetnosti haljina tijesno obavija tijelo i propušta njegove oblike kod bedara, koljena i lakata. Rečeno je više puta, da se dobiva dojam kao da su likovi odjeveni u nakvašenu robu, koja se prilijepila uz bedra i laktove. Haljina se u romanici kod koljena, bedara i lakata likova nabira u kolobare; a inače pada u nabore, koji ne izviru iz realnosti i ne slijede zakone teže, već su apstraktna igra linija, u kojoj dolazi do izraza stilski osjećaj i vještina majstora. I Buvina ostaje u okviru romaničke umjetnosti; haljine su se u njega prilijepile uz meso i tijelo; kolobari se savijaju oko koljena i bedara. Ali njegovi su nabori daleko od virtuoznosti njemu suvremenih majstora. Nabori su u njega teški i nezgrapni. U skladu s plosnatošću likova i nabori su plitki. Ponegdje je u njega masa haljine oživljena samo plitko urezanim i nesuvislo nabačenim crticama (Rođenje, Kana itd.). U nekim su prizorima pak nabori prosta linearna i, da tako rečem, kaligrafijska igrarija, koja potsjeća na likove u romaničkih minijatura. Vidi na primjer nasuprotne trokute na plaštu Marije, na haljinama Triju Kraljeva u Poklonu, pa na plaštu Josipa u Hramu i Marije Blagovijesti (vidi str. 61).

Evanđelje donosi sa sobom u nekim prizorima potrebu, da se prikaže golo tijelo. Srednji vijek nije volio golo ljudsko tijelo, za koje papa Inocent III. jednom reče, da je »turpissimum visu«. Dosljedno tome romanički majstor nije poznavao anatomijsku građu tijela. Pored zdepastih tjelešaca djece u Irudovu Pokolju dolazi na splitskim vratnicama goli Krist u rijeci Jordanu, pa u Muci, najprije vezan o stup, kada ga bičuju, a poslije razapet na križu na Golgoti. Golo tijelo Krista predočeno je u sumarnim i glomaznim oblicima; ipak je Buvina Kristu u Jordanu i na Golgoti označio rebra i pupak. U Jordanu stoji Krist u stavu, u kojemu se

javlja odsjev, iako blijed i nezgrapan, antičkog kontraposta (tako zovemo stav, u kojemu se težina tijela baca na jednu nogu, a druga se noga od toga oslobađa). Krist u Krštenju čvrsto se oslanja na desnu nogu stopalom okrenutim u čist profil, a lijevu, koja izgleda kao iskrivljena, diže polako sa tla.

Romanika ne individualizira, već tipizira likove. I u Buvinovim prizorima ponavljaju se uvijek dva temeljna tipa. Buvina upotrebljava tip dugoljaste glave s dugom kosom i bradom za Krista, Simeona, Ivana Krstitelja, Josipa iz Arimateje, Nikodema, Adama; a tip okrugle glave s kraćom ili dužom kosom za apostole, anđele, Josipa, Tri kralja, Iruda itd. O tipiziranju detalja nošnje već smo prije govorili.

Likovi su na splitskim vratima između sebe vezani, a događaji su predočeni isključivo stavom, kretnjama i gestama likova. Nema još nigdje ni govora ni traga tomu, da se oduhove lica ili da ona izrazuju osjećaj. Ali i u kretnjama i gestama je Buvina suzdržljiv, umjeren i sklon ponavljanju jednakih motiva. Tri kralja na putu, iako su u živu razgovoru, jednako ukazuju lijevom rukom na zvijezdu, što ih vodi; a u Poklonu sva trojica jednako kleče i jednakim pokretima ruku otvaraju kutije s darovima pred malim Isusom. Rijetko gdje varira Buvina geste kao u Posljednjoj večeri, gdje, pored Jude s tobolcem u ruci i Ivana na Kristovu krilu, jedni apostoli primiču ustima kruh ili zdjelu, a drugi, raznolikom mimikom ruku, odbijaju od sebe sumnju izdaje. Rijetko gdje prikazuje Buvina forsirane ili živahne kretnje. I upravo zbog toga upada nam u oči nagli okret glave, kojim se Krist obraća Majci u Svadbi u Kani; širok zamah, kojim se Juda baca na Krista i grli ga u prizoru Apšenja; brutalan bijes krvnika, koji hvata za kosu i reže vrat djetetu u Pokolju nevine djece.

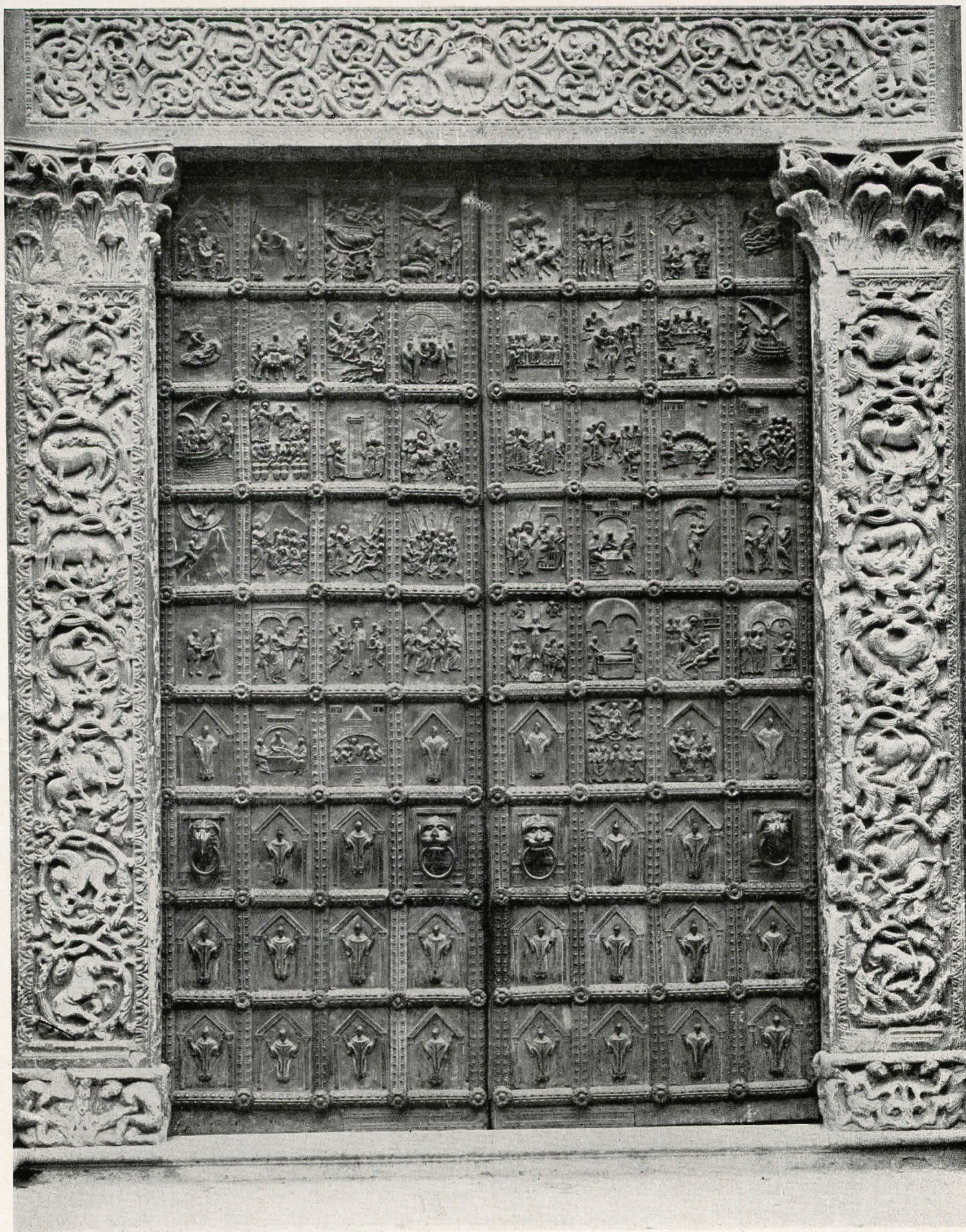
Usprkos ovim nedostacima dojam, što ga čine Buvinove vratnice, jest snažan. Pomanjkanje anatomije i duševnog izraza u likovima i bataljenje zbiljskih razmjera i zbiljskog izgleda onoga, što se prikazuje u romaničkoj umjetnosti, sve su to nedostaci samo u smislu i u poredbi s umjetnošću kasnijih vremena. Ali ciljevi i rezultati umjetnosti kasnijih vremena, gotike i renesanse, ne mogu biti mjerilom za ocjenjivanje i razumijevanje umjetnosti romanike, koja se razvijala pod drugim okolnostima, težila za drugim ciljevima i imala druge mogućnosti izraza.

Jednostavnim i primitivnim sredstvima postizava majstor Buvina ipak jak efekat i izaziva u nama dopadanje. Ne može se poreći jasnoća njegovim kompozicijama ni dostojanstvo njegovim likovima. Baštinjene ustaljene ikonografijske obrasce evanđeoskih epizoda primjenjuje Buvina zgodno, pa na primjer u Blagovijesti, Bičevanju i Raspeću slaže vrlo skladne, mirne i uravnotežene slike. Kako je miran i dostojanstven Krist između vojnika pred Pilatom, a ukočeno mrtvo tijelo Kristovo, što ga Josip iz Arimateje i sv. Ivan oprezno spuštaju u raku. Gdjegod može, daje Buvina likovima visinu polja, pa time djeluje dostojanstveno i ozbiljno. Ovo provodi majstor svijesno i dosljedno i ovome on pogdjekad žrtvuje i bitne detalje ikonografije prizora (vidi gore). Ovim se sredstvima služi, iako ne onako dosljedno kao Buvina, i majstor, koji je sredinom XI. stoljeća rezao u drvetu epizode Evanđelja na vratima Sv. Marije na Kapitolu u Kölnu (slika 33). Hamann, koji je dao suptilnu estetsku analizu ovih skulptura, veli, da majstor u Kölnu daje kompozicijama »eine figurale Feierlichkeit und barbarische Würde« (71a).

Usprkos manjkavosti oblika u Buvine je jak osjećaj stila, to jest potčinjenosti cjeline i detalja jednom načelu. Osobito se gledaoca doima i sretan je kontrast između figuralnih kompozicija u udubljenim poljima, mirnih, zaobljenih, plosnatih i primitivnih u obliku, te uresnih traka oko ovih polja, živih i raznolikih, a duboko i virtuozno izrezanih. Buvina je primitivac u dobru smislu riječi. Danas, kad umjetnost, zasićena tehničkim mogućnostima prikazivanja zbilje, cijeni i teži k naivnom izrazu primitivca, naići će rad majstora Buvine na razumijevanje više nego ikada: štaviše, pred suvremenim majstorima primitivističkih tendencija ima Buvina prednost, da je u njega manjkavost oblika, »primitivnost«, iskrena.

Buvinove vratnice izazivale su odavna udivljenje onih, koji su o njima pisali. Farlati, pisac crkvene povijesti XVIII. stoljeća, jedva nalazi riječi i superlativa, da hvali vratnice splitske katedrale (72). Pripisat ćemo to s jedne strane baročnoj sklonosti uveličavanja, a s druge strane dojmu, što su na svakoga odvajkada morale proizvoditi vratnice zbog svojih dimenzija, zbog rutine u izradi kao što i zbog rijetkosti sačuvanih srednjevjekovnih skulptura iz drveta.

Ali vratnice hvale i kasnije pisci. U Lehnertovoj općoj povijesti umjetničkog obrta kaže se, da su Buvinove vratnice »die höchste Leistung der romanischen Holzplastik« (73). A bečki profesor Max Dvořák pišući o popravku splitskih vratnica kaže, da su »gegenständlich und künst-



34. BRONČANA VRATA U BENEVENTU

lerisch nicht nur ein Unikum, sondern auch eines der wichtigsten Dokumente für die Geschichte der mittelalterlichen Plastik« (74). Mnogo znače ove riječi velikog stručnjaka i profinjenog estete M. Dvořáka.

B. UPOREDBENO RAZMATRANJE BUVINOVIH VRATNICA

1. *Opći raspored.* Već u starokršćansko doba resile su skulptirane drvene vratnice ulaz u stare bazilike. Poznate su sjajne rezbarije vrata u crkvi Santa Sabina u Rimu (slika 32). Ehrhard je tvrdio, da su splitske vratnice oponašanje (»eine Nachbildung«) onih crkve Santa Sabina u Rimu; Wiegand je, s više razloga, to zanijekao (75). Da sebi stvorimo o ovome jasan sud i da izvedemo točan zaključak, red nam je nabrojiti sačuvane drvene vratnice i s njima srodne srednjevjekovne vratnice iz bronce do vremena majstora Buvine.

Na tihom brežuljku Aventina u Rimu, u jednoj od ljepših starokršćanskih bazilika, Santa Sabina, koju u prvoj polovici V. stoljeća podiže naš zemljak svećenik »illyrica de gente Petrus«, čuva se jedna od najvećih dragocjenosti starokršćanske umjetnosti, velike, raskošno izvajane vratnice iz čempresovine. Pripisuju se vremenu gradnje crkve. U naizmjence većim i manjim pravokutnim poljima — jednom ih je bilo kao u Splitu 28 — izvajani su prizori iz biblije i evanđelja i druge religiozne kompozicije; starokršćanska lozica optače polja (76).

Valjada su još starije, ali na žalost radikalno popravljene sredinom XVIII. stoljeća, drvene vratnice, koje i danas stoje na glavnom ulazu u drevnu crkvu S. Ambrogio u Milanu. Pripisuju se vremenu gradnje crkve po sv. Ambroziju (godina 379—386); u dva reda, u udubljenim poljima, koja tijesno optače akantusova vitica, prikazuju život kralja Davida (77).

Suho podneblje Sirije i Egipta na domaku pustinje sačuvalo nam je još nekoliko starokršćanskih drvenih vratnica. Starokršćanskoj umjetnosti Sirije pribrajamo ornamentirane vratnice u Mar-Eljanu u Siriji i u samostanu sv. Katarine na Sinaju (78); a staroj koptičkoj umjetnosti fragmente drvenih vratnica, što su bili otkopani kod Bavit-a, i one, što su iz crkve sv. Barbare došli u Muzej koptičke umjetnosti u Kairu (79). Iz vremena srednjeg vijeka su pak ostaci drvenih vratnica u crkvama starog Kaira Deir-Abu-Sefein i Abu-Sargah (80).

Srednjem vijeku pripadaju trošni ostaci drvenih vrata, što se pod imenom »porta di San Bertoldo« čuvaju u muzeju u Parmi. Široka traka s lozicom, u viticama, u kojima su izvajani konji i pauni, išla je uokolo pravokutnih polja, koja su propala. Toesca datira ova vrata u početak XI. stoljeća, dok ih je ranije Zimmermann držao kasnim izdankom starokršćanske umjetnosti i stavljao u VII. stoljeće (81).

Dvije crkvice u zabitnim mjestima gorovitih Abruzza, San Pietro in Alba Fucense i Santa Maria in Cellis u Carsoliju, sačuvale su nam, ma da trošne i izlizane, drvene vratnice romaničkog stila. U općinskoj zgradi u Carsoliju čuvaju se danas vratnice crkve Santa Maria in Cellis sa deset polja, u kojima je plitkom vajarijom prikazano Djetinstvo Kristovo; a u Aquili su sada vratnice iz San Pietro in Alba Fucense sa 28 polja, u kojima se redom nižu raznoliki ukrasi, zvijeri, junaci na konju i u vrhu četiri simbola evanđelista. Ove su vratnice radnje XII. stoljeća — one u Carsoliju datirane su 1132. — i izdjeljane su iz drveta bazgovine (82).

Ova nam vrata svjedoče, da je u srednjem vijeku i dalje trajao običaj postavljanja drvenih skulptiranih vratnica na ulazu u crkve. Običaj je bio svudašnji, jer imamo nekoliko primjera takvih vrata i u drugim krajevima izvan Italije. Nijemci se ponose drvenim vratnicama iz crkve sv. Marije na Kapitolu u gradu Kölnu (slika 33). Ova su vrata krasno sačuvana i prikazuju u 26 polja na jednom krilu, kao u Splitu, Djetinstvo i mladost, a na drugom Muku i Smrt Kristovu; datiraju se sredinom XI. stoljeća. Drevna katedrala u Gurku u Koruškoj sačuvala je naprotiv samo fragmente vratnica s prizorima Starog i Novog zavjeta i sa simboličkim predstavama iz XII. stoljeća (84): prizori su izvajani u zavojima lozice, koji se šire po čitavoj površini vratnica. Katedrala u Le Puy-u u Francuskoj ima drvene vratnice iz cedrovine iz XII. stoljeća; prizori iz Kristova života su na njima uokvireni lijepim natpisima i pleternim motivom, koji je čest u starohrvatskoj skulpturi. R. de Lasteyrie spominje drvene vratnice i u crkvama Chamalières-sur-Loire i Voulte-Chilhac (85).

Drvene vratnice u crkvi sv. Nikole u Ohridu s raznim zvijerima, kentaurima i svecima na konju u pravokutnim poljima (86) iz kasnijeg su vremena, nego splitske vratnice, pa ne dolaze već po tome u obzir za poredbu isto kao što ni, inače vrlo zanimljiva, drvena vrata u Norveškoj, kojih ures ima korijen u sjevernjačkoj umjetnosti iz ranog srednjevjekovnog neznabožačkog razdoblja (87).

Kraće ćemo se zadržati kad brončanih vrata, koja su, iz srednjeg vijeka pa do vremena Buvine, sačuvana u dosta velikom broju, u raznim krajevima, a osobito u Italiji. Srednjevjekovna brončana vrata u Italiji nijesu imitacije drvenih vratnica crkve Santa Sabina u Rimu. Brončana se vrata u Italiji javljaju kao posljedica veza Italije i njene umjetnosti s Bizantom i zbog toga se ona nalaze u prvom redu u krajevima, u kojima je, u ranom srednjem vijeku, bio jači utjecaj Bizanta, to jest u južnoj Italiji, Rimu i Veneciji. Starija su vrata bizantinske radnje dobavljene iz Carigrada ili izrađene u Italiji od bizantinskih majstora; a mlađa su vrata domaće, talijanske radnje.

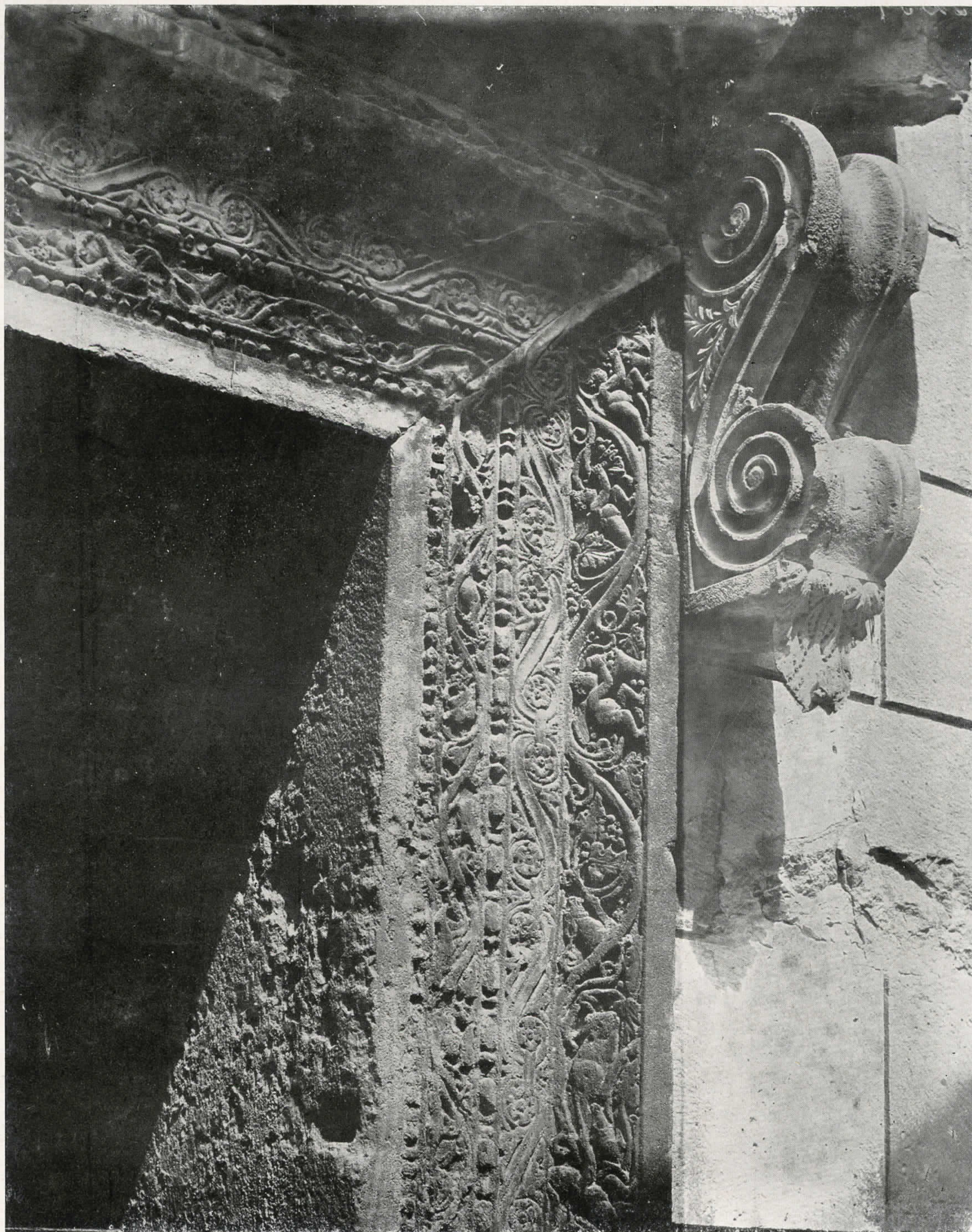
Čitav niz srednjevjekovnih brončanih vrata sliči onima Sv. Sofije u Carigradu iz godine 838., a darovi su pojedinim crkvama bogatih uglednih trgovačkih obitelji iz grada Amalfija, Pantaleonâ i Maurâ, u XI. stoljeću. I drugi su pobožni donatori u ovo vrijeme u Italiji darivali crkve vratima iz bronce, koja su dobavljali iz Cari-



35. BRONČANA VRATA CRKVE SAN ZENO U VERONI

grada. Takva su bizantinska vrata, u ukrasu kojih prevladava tehnika damaskiniranja i niella, brončana vrata katedrale u Amalfiju, (1065) u samostanu Montecassino (1066), u katedrali u Salernu (1084), u San Salvatore d'Atrani (1087), u spilji Monte Sant' Angelo (1076), u crkvi San Paolo fuori delle Mura u Rimu (1070) i Sv. Marka u Mlecima (XI. stoljeće). Tečajem XII. stoljeća stali su domaći majstori oponašati bizantinske radnje. U Sv. Marku u Mlecima odaju dvoja brončana vrata iz XII. stoljeća domaće podrijetlo po surovijoj izradbi i latinskim natpisima na njima. Majstor Rogerije iz Amalfija postavio je godine 1111. brončana vrata na mauzolej junaka iz križarske vojne Boemunda u Canosi; majstor Oderizije iz Beneventa izradio je dvoja brončana vrata za katedralu u gradu Troji (god. 1119. i 1127.), a majstor Barisano rodom iz Tranija snabdio je brončanim vratima katedrale Tranija (oko

godine 1175.), Ravella (1179.) i Monreale-a (oko 1186.): u ovim vratima dolazi sve to više do izraza brončani relijef, koji istiskuje bizantinsku tehniku damaskiniranja i niella.
Posve su domaće, talijansko, djelo vrata toskanskog majstora Bonana u Pisi (1180) i Monreale-u (1186.). U prvim vratima majstor je, u 20 polja, u relijefima romaničkog značaja prikazao prizore iz Evanđelja; a u drugima, u 40 polja, prizore iz Staroga i Novoga zavjeta. Remek-djelo su talijanske romaničke umjetnosti velika brončana vrata nepoznatog majstora iz konca XII. stoljeća na glavnom ulazu katedrale u Beneventu (slika 34). Na njima su 72 pravokutna polja, od kojih su 43 namijenjena Životu i Muci Spasitelja, u četiri su polja lavlje glave s kolutom, a u ostala 24 polja su prikazani sufragani nadbiskupa u Beneventu. Samostan San Clemente in Casauria u Abruzzima sačuvao je dijelove brončanih vrata, koja su imala polja s raznolikim uresom, svecima i tornjevima, koji prikazuju mjesta i gradove podložne samostanu. To je već umjetnost, koja nema ništa zajedničko s tradicionalnim, starijim brončanim vratima bizantinskog stila. Veze talijanske umjetnosti sa Sjeverom odaje i 48 polja brončanih vrata sačuvanih u crkvi San Zeno u Veroni (slika 35): relijefi ovih vrata djela su dvaju majstora, jednog iz XI., a drugog iz XII. stoljeća, a prikazuju jedni prizore iz Evanđelja, drugi prizore iz Biblije (88).
I srednjevjekovna Francuska znala je za vratnice crkvenog ulaza izrađene u bronci. Čuvene su bile vratnice, koje je opat Suger bio dao izraditi za crkvu u St. Denis-u, a na kojima su bili prikazani Muka, Uskrsnuće i Uzašašće Kristovo (89). Ove su vratnice propale. Sretnija je Njemačka, koja je sačuvala više primjeraka srednjevjekovnih brončanih vratnica. Brončana vrata u Aachenu, koja su bila izrađena po nalogu cara Karla Velikoga (oko godine 800.), kao i vrata u Mainzu izrađena po nalogu nadbiskupa Wiligisa (do godine 1000.), djela su još klasičnog značaja u svojoj razdiobi u jednostavna pravokutna polja. Brončana vrata nadbiskupa Bernwarda u Hildesheimu iz početka XI. stoljeća, pa ona sačuvana u katedrali u Augsburgu iz sredine istog stoljeća, te brončana vrata u Gneznu u Poljskoj i u Novgorodu u Rusiji iz XII. stoljeća poznata su djela njemačke umjetnosti; na brončanim vratima u Hildesheimu i Novgorodu prikazuju se prizori iz Staroga i Novoga zavjeta, u Gneznu život Sv. Adalberta, a u Augsburgu razne simboličke kompozicije (90).
Iz ovoga pregleda vidimo, da je u srednjem vijeku bio običaj postavljati na ulazu u crkvu vratnice s figuralnim uresom, izrezane u drvetu ili lijevane u bronci. Mnoge od ovih vratnica nemaju u rasporedu i ukrasu veće sličnosti s Buvinovim vratnicama u Splitu, a druge opet imaju. Naravno, da je utisak sličnosti u prvi mah najveći između Buvinovih vratnica i onih izrađenih u drvetu u Rimu, Milanu, Kölnu i Abruzzima. Ali je već Wiegand upozorio, da trebamo strogo lučiti sličnost od zavisnosti, kada poredimo starokršćanske i srednjevjekovne vratnice. Može biti sličnosti između pojedinih vratnica, a da majstori jednih ne znaju za rad drugih. Jednakost u rasporedu i broju polja srednjevjekovnih drvenih i brončanih vratnica može imati svoj izvor u jednakoj namjeni tih spomenika i u jednakim dimenzijama mjesta, na koje spomenici (vratnice) dolaze (t. j. na ulazu u crkvu) itd. A veću ili manju sličnost u dekoru mora izazvati već opća ikonografija i ornamentika srednjevjekovne kršćanske umjetnosti. Ako sačuvane vratnice pogledamo izbliže i uporedimo podrobno, vidimo, da je to zbilja i bio slučaj.
Pojedini motivi, u kojima se ispoljava sličnost između vratnica, kao jednaki broj polja, jednake ikonografijske predstave, jednaki ornamenti, ne javljaju se skupno u istim primjercima vratnica, već uvijek u drugim spomenicima. Pa tako nemamo grupu vratnica tijesno vezanih i zavisnih jednih od drugih; ili barem to nije slučaj između Buvinovih vratnica i ostalih brojnih starokršćanskih i srednjevjekovnih vratnica.
Uzmimo na primjer vratnice sa 28 polja raspoređenih u četiri niza sa po sedam polja. Takav raspored imaju vratnice u crkvama Santa Sabina u Rimu (Biblija, Evanđelje, alegorijske kompozicije), Sv. Katarine na Sinaju (sami ornament), San Pietro in Alba Fucense (ornamenti, zvijeri, simboli evanđelista), vratnice u Troji iz godine 1119. (različiti likovi), vratnice majstora Barisana u Monreale-u (razni likovi, a samo dva prizora iz Evanđelja), vratnice u Augsburgu (alegorije) i splitske vratnice majstora Buvine (Evanđelje). U zagradama sam naznačio, što je predstavljeno u poljima tih vrata. U svakom spomeniku prikazano je nešto drugo; pa je prema tome jasno, da se jednak broj polja na tim spomenicima javlja nezavisno i bez oponašanja jednih vratnica od strane drugih.



36. DETALJ PORTALA HRAMA PALAČE U SPLITU

Ili uzmimo vratnice, u kojima su, kao u majstora Buvine, predstavljeni samo prizori iz Evanđelja. To su vratnice u crkvama Santa Maria in Cellis u Carsoliju (8 polja), u Pisi (20 polja), Beneventu (43 polja), Kölnu (25 prizora u 22 polja), Le Puy-u i Splitu (28 polja). U zagradama sam ovdje naznačio, koliko je polja namijenjeno u pojedinom spomeniku prikazivanju prizora iz Evanđelja. Kako vidimo i to jako varira od drvenih vrata u Carsoliju, gdje je prikazano samo 8 prizora iz Isusove Mladosti, do brončanih vrata u Beneventu, gdje je Evanđelje naširoko prikazano u 44 epizoda, koje ilustriraju Spasiteljev život od Rođenja pa do Uzašašća u nebo.

Polja s likovima udubljena su poput »kaseta« u brončanim vratima majstora Bonana u Pisi i Monreale-u, u bizantinskim vratima u Monte Sant'Angelo, San Paolo fuori delle Mura u Rimu, Mlecima, Salernu itd., u starokršćanskim

drvenim vratima u Rimu (Sv. Sabina), u Milanu i Mar-Eljanu u Siriji, u srednjevjekovnim drvenim vratima u Parmi, Albi Fucense i Splitu; istaknute kuglice, čvorove ili ružice na uglovima polja (njem. Eckknöpfe) imaju, pored Buvinovih vratnica, vrata majstora Barisana u Traniju, Monreale-u i Ravellu, vrata u Troji, Beneventu, Veroni, Augsburgu, Kölnu i Novgorodu; i ovdje se motivi slični onim Buvinovih vratnica ne javljaju na istim spomenicima.

Zadržat ćemo se još časak na poredbi Buvinovih vratnica sa čuvenim vratima crkve Santa Sabina u Rimu, jer su stariji pisci, a osobito Ehrhard, uporno tvrdili zavisnost splitskih vrata od onih u Rimu. Vrata crkve Santa Sabina imaju kao i splitska vrata 28 polja; ali su polja u Splitu jednaka; a u Rimu su naizmjence veća i manja. U Splitu su isključivo prikazane epizode Evanđelja; a u Rimu, naprotiv, prizori iz Biblije, Evanđelja i druge simboličke kompozicije. Samo pet jednakih prizora iz Evanđelja dolazi na objema vratima (Poklon Triju kralja, Svadba u Kani, Ozdravljenje slijeporođenog, Krist pred Pilatom i Raspeće na Golgoti). Ali i ovdje je sličnost samo u izboru prizora, dok su ikonografija i stil, u jednom i drugom spomeniku, posve različiti i odgovaraju vremenu postanka jednog i drugog spomenika. Prizori u Splitu stoje u udubljenim poljima; i vrata crkve Santa Sabina imaju udubljena polja za figuralne prizore, ali su u Rimu same skulpture u poljima izrezane na zrcalasto uzdignutim pravokutnicima. Polja su u Splitu i u Rimu optočena vijugastom lozicom. To ne znači mnogo, jer je lozica klasični motiv, koji je zadržala srednjevjekovna umjetnost i koji je ona, u svim krajevima, upotrebljavala u raznovrsnim spomenicima vajarstva, slikarstva, zlatarstva itd.. Buvina je usto u zavoje lozice postavio sitne likove, koje je on vidio na spomenicima svoje domovine (o tome u narednom poglavlju str. 38).

Pored izvjesne sličnosti u rasporedu, utisak, koji čine vrata crkve Santa Sabina, drukčiji je i po tome, što je tu između četiri okomite trake s poljima ostavljen slobodan prostor. U Buvine, naprotiv, polja su tijesno i svestrano obavijena uresnim trakama, tako da pozadina polja nije nigdje vidljiva. Polja se, s nešto izdignutim rubom, dižu kao s kićenog saga prostrta ispred njih. Ako uporedimo opći raspored i utisak Buvinovih vratnica ne samo s onima crkve Santa Sabina, nego i sa svim ostalim vratima, možemo mirne duše reći, da je njihov utisak najefektniji: na njima je ujedno i najveća raskoš i najveća uravnoteženost.

Rezultat je našeg uporeďivanja Buvine s radom ostalih majstora prema tome taj, da nemamo oslona tvrdnji, da bi Buvina, u bilo kojem pogledu, podražavao rasporedu drugih srodnih spomenika. Jedino je istina, da su vratnice, urešene figuralnim kompozicijama, bile u tradiciji i u praksi srednjevjekovne crkve. Onaj, koji je naručio u majstora Buvine vratnice, a to je po svoj prilici bio nadbiskup Bernardo, vidio je i poznavao je koja od drvenih ili brončanih vrata svoje domovine i vjerojatno je zaželio sličnima obdariti i splitsku crkvu. I to je sve.

Nikakav dokument nam zapravo ne kaže, tko je dao postaviti drvene vratnice na ulazu u splitsku katedralu. Stari zapisi bilježe samo to, da su one bile postavljene na dan sv. Jurja godine 1214. Ali, iako se radi o velikom i skupom djelu, tradicija nije zapamtila nikakvo ime velikodušnog privatnog donatora, pa smijemo nagađati, da je vratnice dala načiniti crkvena vlast, a u prvom redu onaj, koji je tada bio na čelu splitske crkve. A to s tim više, što je godine 1214. splitskom crkvom upravljala jaka ličnost, bogat i učen čovjek te prijatelj umjetnosti, nadbiskup Bernardo rodom iz Perugije. Bit će stoga dobro, da rečemo nekoliko riječi o njemu.

Podatke o životu i djelovanju nadbiskupa Bernarda u Splitu sačuvao nam je Toma Arciđakon u svojoj kronici splitske crkve (91). Bernardo je vodio splitsku crkvu do godine 1217. Prema tome Toma piše o događajima, kojima je, u svojem djetinstvu i mladosti, bio svjedokom (Toma je umro godine 1268.).

Bernardo je u pratnji misije iz Rima bio došao u Ugarsku, gdje je svojom pojavom, rječitošću i učenošću osvojio kralja Belu, te mu je kralj povjerio odgoj sina Emerika. Više od trideset godina, piše Toma, bavio se Bernardo naukama u gradu slavnog sveučilišta, Bologni; i imao je — rijetkost u ono vrijeme — mnoge dragocjene knjige, koje je, po smrti, ostavio sinovcima u svome rodnom gradu. Splićani izabraše Bernarda za nadbiskupa, da ugode Emeriku, koji je međutim bio zasjeo na očev prijesto (godine 1196.—1204.). I zbilja je Bernardo bio na dvoru persona grata, često tamo pozivan i darivan. Pored ostaloga prepustio je kralj Emerik, na Bernardovu molbu, splitskoj crkvi mjere brašna, koje je dotada sedmično hrvatski ban pobirao od solinskih mlinica.

U ime kralja zahvatio je Bernardo i u borbe, koje su se u ono vrijeme vodile na našem primorju. Upravo su Mlečići s pomoću križara bili osvojili i razorili grad Zadar, vjeran ugarsko-



37. DETALJ PORTALA MAUZOLEJA PALAČE U SPLITU

hrvatskom kralju (1202.). Dok su Zadrani kao beskućnici lutali po moru i navaljivali na mletačke lađe, priskoči im Bernardo u pomoć unajmivši za novac deset lađa od građana Gaete u južnoj Italiji, koji su bili došli u naše strane. S pomoću Gaetanaca poraziše Zadrani Mlečiće, povratiše se u svoj grad i nagodiše se, kako tako, s Mlečićima. Za osvetu međutim Mlečići uništiše nadbiskupu Bernardu zaselak i kulu, koju je on bio sebi podigao na otočiću Vranjicu kod Splita. Godine 1215. prisustovao je Bernardo, već star i oronuo, velikom crkvenom koncilu u Lateranu; a dvije godine kasnije umro je u Splitu upravo u vrijeme, dok je u gradu boravio kralj Andrija, čekajući lađe, koje će ga prebaciti u Svetu zemlju.

Bernardo se istakao i u pobijanju takozvanih »bogumilâ«, koji su i u samom Splitu bili stekli pristaše. Vođe pokreta, dva slikara i zlatara, Matej i Aristodije, moradoše se javno odreći svoje zablude. Protiv »bogumilâ« ustao je Bernardo također perom i pobijao je njihovu nauku u posebnom spisu; pored toga je on napisao i knjigu propovijedi.

Bernardo je volio i umjetnost. On je godine 1210. izvadio tijelo solinskog mučenika sv. Staša iz starog oltara u katedrali i dao načiniti nov oltar; u isto vrijeme je on dao izraditi srebrni moćnik za svečevu glavu. Jedno i drugo djelo je propalo. Bernardov je oltar bio otstranjen i netragom je nestao godine 1448., kada je Juraj Dalmatinac podigao gotički oltar, koji se i danas čuva u katedrali; a stari romanički moćnik nadbiskupa Bernarda preliven je u XVIII. stoljeću u baročnom obliku (92). Nitko nam nije, pa ni Toma, izričito zabilježio, da je Bernardo dao načiniti drvene vratnice. Ali tome se ne moramo čuditi. Stare pisce zanimale su u prvom redu relikvije i oltari svetaca i o njima oni u prvom redu vode brigu. U Tominoj kronici nema isto tako ni jedne riječi spomena ni o zvoniku sv. Duje u Splitu, ni o katedrali i portalu majstora Radovana u Trogiru, iako su se ovi spomenici dizali pred Tominim očima (93).

Bernardo ili splitska crkva povjerili su izvedbu vratnica Splićaninu Buvini. Buvina je dao domaće djelo u punom smislu riječi. To smo vidjeli uporeďujući raspored splitskih vratnica s drugim srodnim spomenicima (94). A to ćemo još bolje utvrditi poredbenim razmatranjem toliko ornamentiranih djela koliko ikonografije i stila Buvinovih vratnica.

2. *Ornamentalni dijelovi.* Najprije ćemo reći nekoliko riječi o uresnim motivima, koji su rezani na istaknutom oblom vrhu lijeve vratnice (slika 1). Srcoliki preplet s lišćem u njemu i usporedne vitice, u kojih se polulistovi, na unutarnjoj strani, sklapaju u pun list, dolaze često na okvirima portala i pokućstvu crkava u Abruzzima (95). Ali to su motivi, koji se javljaju na romaničkim spomenicima i u drugim krajevima. Posljednji od netom spomenutih motiva dolazi, na primjer, na drvenim vratnicama crkve sv. Marije na Kapitolu u Kölnu; on resi istaknuti obli profil na rubu vratnica kao u Splitu (slika 33). Pogotovu su vitice s ružom u zavoju na oblom rubu vratnica i antička valovita vitica na okvirima polja splitskih vratnica obični i poznati motivi romanike.

Pletenica višestruko spletena, koja, u nekoliko malo izmijenjenih varijanata, uokviruje 14 od 28 udubljenih polja, preostatak je iz razdoblja ranog srednjeg vijeka (slika 3). Ove su pletenice očito reminiscencije troprutastog pleternog dekora starohrvatskog crkvenog pokućstva. Pojedini pleterni motivi održavaju se, uz nove motive, u ornamentici rane romanike u Italiji uglavnom do XII. stoljeća. U konzervativnoj Dalmaciji javljaju se oni sve do u XIII. stoljeće: vidjet ćemo, kako ih upotrebljava, u širokom opsegu, majstor naslona kora splitske katedrale. Samo su pletenice na splitskim vrat-

nicama troprutaste i u njima je sloboda i raznolikost, kojom je remenje prepleteno, još veća. negoli u skulpturama starohrvatskog crkvenog pokućstva.

Motiv akantusova lista, prikazana u dva suprotna pravca na prekinutoj vitici (Rieglova »intermittierende Ranke«), tipičan je motiv kasne rimske umjetnosti (slika 13). On je vrlo čest i značajan za rimske građevine u Palači cara Dioklecijana u Splitu. Ovdje ga je zacijelo Buvina vidio i poslije ga upotrebio kao okvir četiriju udubljenih polja svojih vrata (96). Već sam prije, kod proučavanja portala majstora Radovana u Trogiru, istakao činjenicu, da provincijski majstori u Trogiru i Splitu rado podražavaju pojedinom motivu sačuvanih ostataka antike u svojoj najbližoj okolini (97).

Glavni su dio dekora Buvinovih vratnica međutim zavoji i vitice lozice, koja, u širokim trakama, ide uokolo evanđeoskih polja. Lozica sa živahnim sitnim likovima ljudi i zvijeri opće je dobro romaničke umjetnosti. To je, u ovo vrijeme, vrlo čest i tipičan motiv na spomenicima raznovrsnog materijala, raznovrsne tehnike i namjene. Venturi piše za lišće u majstora Buvine, da su to »foglie arricciate alla bizantina«. To je točno samo utoliko, što se i u srednjevjekovnim spomenicima Bizanta lišće »kovrča« kao što i u Splitu; i što su uistinu predmeti bizantinskog umjetničkog obrta, koji su bili prebačeni trgovinom u velikom broju u razne krajeve Evrope, doveli do izvjesne izjednačenosti srednjevjekovnog uresa u Bizantu i na Zapadu. Ali isto tako kao za Buvinove vratnice moglo bi se za vrlo brojne spomenike različitih krajeva Italije, a i izvan Italije, kroz čitavo razdoblje romaničke umjetnosti, reći, da im je lišće »arricciato alla bizantina«.

Upravo zbog toga promašeno je nastojanje Vasića, da splitska vrata prebaci u XIV. stoljeće na temelju navodne sličnosti lišća Buvinovih uresnih traka s lišćem kapitela propovjedaonice u crkvi San Panteleone u Ravellu. Ovu je crkvu godine 1272. sagradio majstor Niccolò di Bartolomeo da Foggia i godina 1272. je po Vasiću terminus post quem za Buvinova vrata (93). Ne znam, zašto je Vasiću u uporedbi s djelom našeg majstora upalo u oko lišće upravo ovih kapitela, što su, u odmaklom XIII. stoljeću, izrađeni virtuoznošću vještog i naprednog dlijeta i što se kovrčaju puninom i nemirom, koji nagovještaju blizinu gotike. Mogao je jednakim pravom navesti bezbroj drugih, pa i sličnijih primjera. Upozorit ću samo, kao primjer, na srodno lišće na drvenim vratnicama crkve Sv. Marije na Kapitolu u Kölnu iz XI. stoljeća, da pokažem, kako je, u vremenu i u prostoru, vrlo široko područje romaničke kovrčave stilizacije lišća.

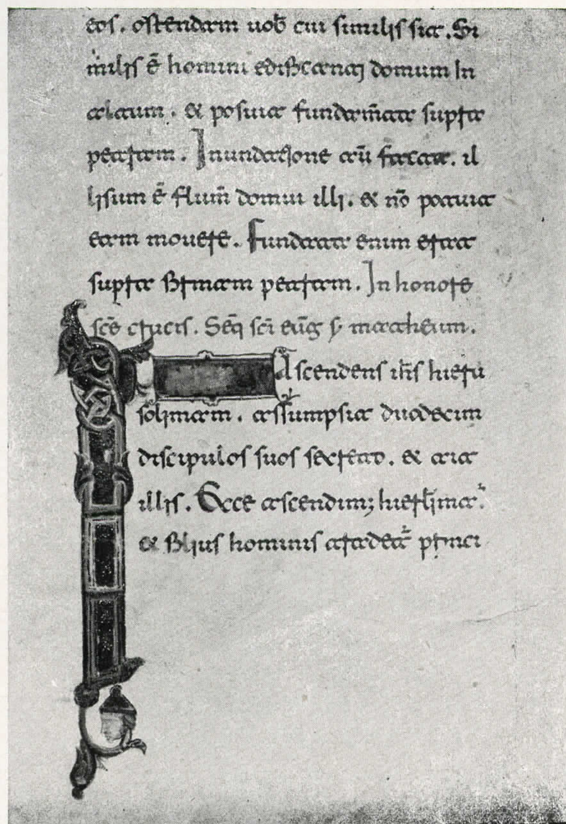
Smjelo je uopće, na temelju stilističke obradbe uresnih lozica splitskih vratnica, htjeti stisnuti rad majstora Buvine u tijesne granice vremena ili pak odrediti kraj, koji je na majstora utjecao. Ovo posljednje možemo radije pokušati s pomoću sadržaja i motiva uresnih lozica. U različitim krajevima Italije javljaju se naime drukčiji sitni likovi u zavojima romaničke lozice. Rekoh: krajevima Italije, jer, koliko bio Buvina samostalan, i on je nikao i radio u dalmatinskoj sredini, koja je od stoljeća podržavala dodir s umjetnošću suprotnog poluotoka.

U Italiji razlikujemo po sadržaju u prvom redu umjetnost južne Italije i Apulije od umjetnosti sjevernih krajeva Italije. Na izvanjskim stupcima trogirskog portala isklesani su, u jasnim i elegantnim zavojima debele grane vinove loze obrasle lišćem, slon, deva, medvjed i čovjek na konju, pa fantastični likovi kentaura, sirene, morskog konja, kozoroga i grifa, koji kljuje svinji oko. Ove motive pa još sfinge, gladijatore i parove životinja heraldički suprotstavljene jedne prema drugima poznamo dobro s okvira prozora i portala katedrala južne Italije i Apulije (slika 34). Ovi su krajevi u ranom srednjem vijeku, i u trgovini i u politici, bili dugo i usko vezani uz Bizant, pa je njihova plastična umjetnost rado preuzimala ovu faunu dalekog Istoka iz davne mitologije antičkog svijeta sa bizantinskih predmeta iz bjelokosti i škrinjica za pohranu dragocjenosti, koji su u brojnim primjercima stizali u te krajeve (99).

Sasvim je drugačiji dekor resio portale crkava u Lombardiji i sjevernoj Italiji.

Mnogostruke pilastriće, stupiće i arhivolte portala u S. Michele i S. Pietro in Ciel d'Oro u Paviji iz XII. stoljeća prekrivaju gusto lišće pa tjelesa ljudi, životinja i demonskih nemani, što se u zgusnutoj stisci savijaju, prepleću, grizu i bore, tako, da pozadina jedva viri iza tog fantastičnog dekora. Raspojasana mašta naroda sjevernjačkog podrijetla našla je ovdje svoj odraz i svoj izraz. Sjeverna Italija i Lombardija krajevi su, u kojima su najintimnije i najintenzivnije bili pomiješani stari rimski urođenici i barbarski germanski doseljenici. Opisanom dekoru pridružuju se još prizori lova, svagdašnjeg života i basni (100).

Ali duh talijanskog naroda, koji je nastao iz mješavine barbara i Rimljana, volio je jasnoću, pa već na portalima majstora Vilima u Modeni,



38. KIĆENI INICIJAL
IZ TROGIRSKOG EVANĐELISTARA XIII. STOLJEĆA

o samom početku XII. stoljeća, a i na portalima Vilimovih sljedbenika u Piacenzi, Cremoni i Nonantoli iz daljnjih decenija toga stoljeća životinje u borbi, prizori iz života i reminiscencije basni izvajani su u preglednim i jasnim zavojima lozica (101).

Ugledanje u ostatke antike, svagdje brojne na Apeninskom poluotoku, unosi i poslije u romaničku dekoraciju sjeverne Italije lišće akantusa i vitice klasičnog značaja, iz kojih malo pomalo iščezavaju životinje. Na arhivoltu portala katedrale u Ferrari majstora Nikole iz godine 1135. veru se fini sitni likovi ptica i životinja još kroz zavoje klasičnog akantusa. Ali na portalu u crkvi San Zeno u Veroni istoga majstora Nikole iz godine 1139., pa u krstionici Benedetta Antelamija iz konca stoljeća, na kamenici za krštenje i arhivoltu južnog portala, pa u dekoru katedrala u Borgo San Donnino i u Vercelliju, djelima Antelamijevih sljedbenika iz prvih desetljeća XIII. stoljeća, životinje su posvema iščezle iz virtuozno i fino vajanih lozica ili u njima jedva još, amo-tamo, proviruju (101). I drugdje, osobito u krajevima srednje Italije, u Laciju, Umbriji i Abruzzima, cvate u romaničko vrijeme plastična dekoracija, koja crpe predloške iz dekora sačuvanih ostataka spomenika rimske antike.

U uresne trake Buvinovih vrata ušuljao se, istina, po koji rijetki prizor iz svakidašnjeg života, kao lovac, što baca koplje na jelena, ili čovjek, što puše u rog i pije iz čuture: to je neminovni plod i posljedica veza naše obale s Italijom, gdje su se ovakovi sižeji iz Lombardije, u srednjem vijeku najaktivnijeg i najnaprednijeg umjetničkog kraja na poluotoku, širili u sve druge strane i krajeve (102a). Ali u svojoj jezgri sitni likovi uresnih traka majstora Buvine ne nadovezuju izravno i izrazito ni na jedan od navedenih krajeva Italije: nema na njima ni bizantinsko-orijentalnih sitnih likova Apulije, ni životinja u borbi iz basne i iz carstva sjevernjačke mašte Lombardije, ni klasičnog dekora akantusovog lišća srednje Italije. Buvina je gledao oko sebe i na vratnicama katedrale izradio likove, koje je on vidio na portalima Hrama i Mauzoleja Dioklecijanove palače i na inicijalima iluminiranih kodeksa, što ih je on trebao kao ikonografijske predloške svojih evanđeoskih kompozicija.

Prvi, koji je spomenuo sličnost uresnih traka Buvinovih vratnica sa skulptiranim okvirom portala Hrama Dioklecijanove palače (danas Krstionice), bio je Jackson. On veli, da stil Buvine nema u sebi ništa izrazito slavensko, nego je skroz i skroz romanskog značaja, a Buvinove uresne trake, što idu uokolo polja, očito su inspirirane od uresa na vratima malog Hrama palače; one daleko nadmašuju maštom svoj uzor, a dostižu ga u tehnici. Ostavimo li po strani sud engleskog arhitekta o tehničkoj vrsnoći splitskog srednjevjekovnog majstora, njegovo je opažanje o sličnosti Buvinovih uresnih traka s motivima portala Hrama točno (slika 36). Ono je bilo ponovljeno i prihvaćeno od kasnijih pisaca. Wiegand je tome još pridodao napomenu, da dekor Buvinovih vratnica nalikuje i na skulpture portala Mauzoleja (katedrale), gdje su vratnice bile postavljene (slika 37). Venturi, naprotiv, ne spominje pri opisu Buvinova djela portala Dioklecijanove palače. Njemu su predstave na uresnim trakama splitskih drvenih vrata slične ukrasu starokršćanskih sarkofaga i vrata crkve Santa Sabina u Rimu; a glave sitnih likova, što sa čudnim šeširićima izbijaju iz zavoja lišća, sjećaju ga na minijature romaničkih crkvenih knjiga (103).

Stvar će nam biti jasnija, uočimo li dva temeljna tipa uresnih sižeja, koji se na Buvinovim vratnicama ponavljaju uokolo evanđeoskih polja. To će nam poslužiti, da dođemo do si-

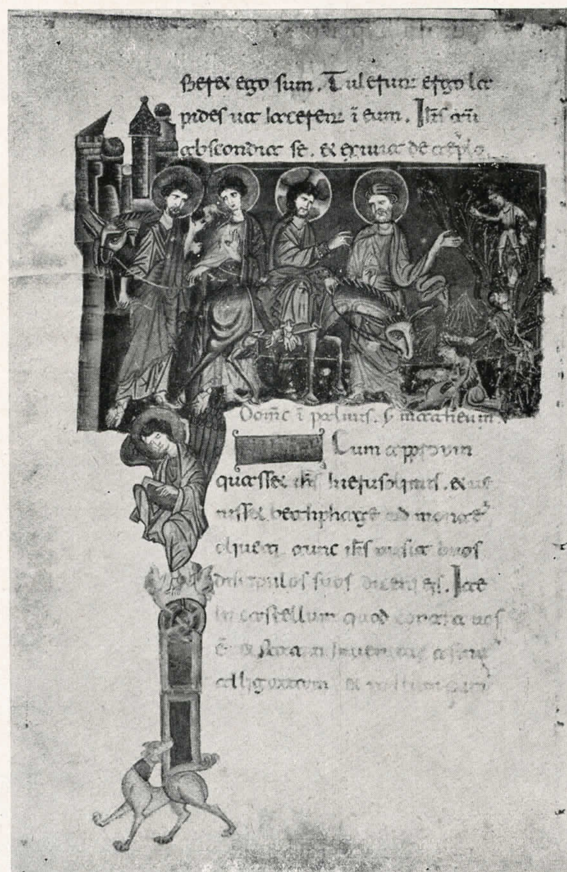
gurnog suda u ovom pitanju, o kojemu se dosada pisalo samo u općim tvrdnjama bez potanjeg poređivanja i obrazlaganja. Zato sam pri opisu ornamentiranih dijelova vratnica podrobno istakao razliku između srcolikih prepleta grana sa grozdom, koji s njih visi, i okruglih zavoja obraslih bujnijim lišćem.
Srcoliki zavoji vitica vinove loze sa grozdom, koji ljudski sitni likovi drže u rukama ili koji ptice i druge životinje zoblju, očito podražavaju skulpturama Hrama. A okrugli prepleti granja i lišća s grotesknim glavicama i psima, koji se veru kroz granje, potsjećaju ponešto na skulpture portala Mauzoleja i možda su te skulpture dale majstoru za njih prvu pobudu; ali je on u detalju bio očito pod utjecajem šarolike i groteskne dekoracije inicijala iluminiranih kodeksa. To se dosad previdjelo; a važno je bilo konstatirati, da dođemo do ispravna zaključka: da i Venturi i ostali pisci imaju u stvari pravo, ali svaki za svoj dio.
Na raskošnom skulptiranom portalu Hrama palače, na dovratniku i istrošenom nadvratniku, izvajani su, u virtuozno ažuriranoj tehnici, geniji pri berbi grožđa (slika 36). U vijugavim zavijucima loze skidaju krilati goli dječaci ručicama grozdove sa grana, prilaze k njima prislonjenim ljestvicama, pa trpaju i pune male košarice; u drugim zavijucima grizu živahne životinje list loze ili zoblju rastvorenih čeljusti grozd. Ove je skulpture Buvina mogao svaki dan vidjeti malo koraka od katedrale, za koju je izrađivao vratnice; on je motiv zavolio i izabrao ga za ukras dijela svojih vratnica. Majstor je, naravno, preuzeo sa portala samo temeljni motiv, a nije mogao oponašati ni postići finoću izradbe, preciznost detaljâ i raznolikost stava i kretnja antičke skulpture. U srcolikim zavojima njegovih traka hvataju glomazni goli sitni likovi stereotipno rukama grozdove ili pak ptice i psi kljuju zrna grožđa (104).
Sačuvao nam se također originalni stari okvir ulaza u carev Mauzolej, splitsku katedralu: iz zavoja gustog lišća vire tu glave i protome (prednje tijelo) životinja i dvije ljudske glave (slika 37). Možda je Buvina pod utjecajem ovih skulptura, koje se gotovo dotiču njegovih vratnica, postavio sitne likove u drugom dijelu uresnih traka, to jest u okruglim prepletima gustoga granja i lišća. Ali sitni likovi u ovim posljednjim prepletima premašuju u raznolikosti i mašti detalja ono, što je majstor mogao vidjeti na okviru rimskog portala (105) i one očito nadovezuju na predstave i motive romaničkih iluminiranih knjiga (slike 38 do 40).
U okruglim zavojima splitskih vratnica veru se psi, skakuću i grizu lišće, a glava im je skrenuta unatrag. A inicijali ranosrednjevjekovnih rukopisa, koje su slikali monasi iz Montecassina, bili su iskićeni pleternim motivima i završavali su karakterističnim pasjim glavicama, koje, unatrag bačene glave, grizu zavoje lišća i pletera. I danas imamo u riznicama katedrala Splita i Trogira, i to iz vremena majstora Buvine, crkvenih knjiga urešenih ovakovim minijaturama montecassinskog karaktera (106).
U okruglim zavojima Buvinovih uresnih traka dvaput se goli dječak vere uz grane i hvata ih rukama kao na inicijalu slova »Q« u rukopisu XII. stoljeća »Origenis super exodum« u riznici splitske katedrale (107) (slika 39). Glavice zmajeva i ljudi sa raznolikim šeširićima u tim zavojima potsjetiše usto s punim pravom Venturija na »teste grottesche de' contorni miniati de' codici dell' età romanica«. Glavice sa zašiljenim šeširima, »berrettini a punta«, rese krajeve nekih inicijala u evanđelistaru XIII. stoljeća, koji se čuva u riznici katedrale u Trogiru (108) (slika 38).
Osim ovih rukopisa, koji se još danas nalaze u Splitu i susjednom Trogiru, mogao je majstor Buvina imati pred očima još druge crkvene knjige, koje su po vremenu propale. Vjerojatno su mu bili na raspoloženju — da nije drugo kao predložak za ikonografiju Evanđelja — »libri plurimi boni et pretiosi« nadbiskupa Bernarda, koje Toma Arciđakon spominje, i koji su, za života nadbiskupova, bili u Splitu (109). Vidjet ćemo dalje, da je majstor Buvina, kojega stari zapisi zovu kiparom i slikarom, prigodice unosio i u evanđeoske prizore uresne motive iluminiranih knjiga. To nije osamljena pojava. Bertaux navodi više primjera iz Abruzzâ i Kampanije, gdje srednjevjekovni majstori klešu u mramoru i kamenu ili režu u drvetu motive, koje su oni vidjeli u knjigama urešenim minijaturama montecassinskih monaha. A Mâle tvrdi, da je uopće mnogo motiva romaničke skulpturne dekoracije bilo od majstora preuzeto sa slikarskog ukrasa knjiga i ima u njemu svoj izvor (110).
Propovjedaonica u Bominacu u Abruzzima iz godine 1180. urešena je frizom, koji, po riječima Bertaux-a, imitira zavoje klasičnog antičkog akantusa, a u zavojima ima životinja sa tipičnim obrisima »pâsa« montecassinskih inicijala. Ostaci antike i iluminirani inicijali također su izvor dekora Buvinovih vratnica u Splitu. Srodnost izvora inspiracije između drvenih vrata splitskog majstora i propovjedaonice izgubljene u



39. KIĆENI INICIJAL IZ KODEKSA U RIZNICI SPLITSKE KATEDRALE

brdima Abruzzâ ne će biti sasvim slučajna. Provincijska umjetnost, osobito u vrijeme, kada joj pomanjkaju jači utjecaji izvana, gleda otvoreno oko sebe: to smo prije utvrdili kod nekih ukrasnih motiva portala majstora Radovana u Trogiru, a konstatirat ćemo još kod dekora drvenog kora u splitskoj katedrali.

3. *Ikonografija evanđeoskih prizora.* Wiegand tvrdi, da se predstave figuralnih polja splitskih vrata očito (unverkennbar) naslanjaju na bizantinski ciklus evanđeoskih prizora. To ponavlja Tamaro i piše, da se Buvinova ikonografija drži starih bizantinskih obrazaca, na primjer u prizoru Krštenja u Jordanu i Raspeća na Golgoti. Raspeće a i Skidanje Krista s križa potsjećaju i Venturija na bizantinske radnje iz bjelokosti. Točnije, ma da sasvim kratko, opaža Toesca, da se majstor u Životu Kristovu poslužio raznovrsnim, pa i bizantinskim obrascima (esemplari iconografici svariati è anche bizantini) (112). Svi su se ovi pisci ograničili na same tvrdnje, a da se nijesu upuštali u ikonografijsko proučavanje Buvinova Evanđelja: iznijeli smo netom doslovno sve, što je o tome dosada bilo pisano. A ipak zaslužuju Buvinovi prizori, da ih podrobno ispitamo i uporedimo, jer je to najbogatiji ikonografijski ciklus Evanđelja srednjevjekovne umjetnosti u Dalmaciji. Raznovrsnije i brojnije su figuralne predstave na portalu majstora Radovana u Trogiru; ali na splitskim vratima je samo Evanđelje prikazano potpunije.



40. MINIJATURA IZ TROGIRSKOG EVANĐELISTARA XIII. STOLJEĆA

Proučavanje je srednjevjekovne ikonografije složena i teška stvar. U drugoj polovini prošlog stoljeća i prvih desetljeća ovog stoljeća bilo je uloženo mnogo truda, da se objasni razvoj ikonografijskih temata u umjetnosti pojedinih zemalja. Daleko smo danas od vremena, kad se čitava ikonografija, pa i umjetnost ranog srednjeg vijeka i romanike, udobno stavljala pod plašt i naziv mutnog i neodređenog bizantinizma. Međutim je mnogo toga još na tom polju nejasno i sporno: glavne su linije ikonografijskog razvoja prikazivanja Evanđelja ipak utvrđene. Na početku stvaranja kršćanske umjetnosti imamo dvije struje, helenističku i orijentalnu. Helenistička je starija, rađa se u katakombama, u stilu je vrlo bliska antiki i nadovezuje na slikarije u Pompejima; a po svom je sadržaju alegorijska i simbolička. Prvi kršćani, skrivani u katakombama, prikazuju epizode Biblije i Evanđelja u sažetim odabranim alegorijama, koje, razumljive njima samima, svjedoče vjeru i nadu u Spasitelja. Orijentalna se umjetnost javlja iza pobjede kršćanstva u IV. stoljeću po Kr. u Palestini i Siriji. Pobjedonosna crkva veliča u sjajnim građevinama božanstvo i niže pred očima vjernika, na raskošnim mozaicima monumentalnih dimenzija, epizode iz Biblije i Evanđelja, koje su čovječanstvu predskazivale i donijele spas. Svrha i namjena ove umjetnosti, pa blizina mjesta, gdje su se odigrali događaji Svetog pisma, dali su ovdje prizorima Evanđelja historijski, narativni i realistički značaj. Helenistička i orijentalna struja su temelji čitavog daljnjeg razvoja ikonografije kršćanske umjetnosti u srednjem vijeku.

Bizant, baštinik antike u srednjem vijeku, prima nasljedstvo jedne i druge struje. Umjetnost udaljenih pokrajina istočnorimskog carstva kao i minijature psaltira, što ih ukrašuju monasi u bizantinskim samostanima, nadovezuju više na realističku i pučku umjetnost orijentalne struje. Ali umjetnost same metropole, Carigrada, obnavlja i preuzima formule i tradicije helenističke struje. Zato pravu umjetnost Bizanta, sve do u drugo zlatno doba (IX. — XIII. st.), koje nas s obzirom na Buvinu zanima, karakteriše klasična suzdržljivost u izražavanju osjećaja. Ikonografija Bizanta zazire od prikazivanja fizičkog bola, pogotovu kod Božanstva (Krista), i uklanja se svemu onomu, što je pretjerano, silovito i brutalno.

U tome se Bizant razlikuje od ikonografije Zapada, koji se, u vrijeme romanike u mnogočemu podudara s umjetnošću kršćanskog Istoka. Ne zanima nas ovdje, da li je to bilo zbog nutarnje srodnosti ili pak zbog izravnog utjecaja Istoka na srednjevjekovni Zapad. Prva faza srednjevjekovne umjetnosti Zapada, karlovinška renesansa, obnavlja u ikonografiji klasičnu tradiciju oslanjajući se uglavnom na helenističke obrasce. Ali po vremenu se ikonografija Zapada sve više približuje i poklapa s ikonografijom kršćanskog Istoka. I u njoj je slijed prizora iz Evanđelja, koji su ispripovijedani naširoko, prikazan dramatično i strastveno, a predočen je naivno uza žive kretnje i forsirane izraze osjećaja. Umjetnost Zapada ne zazire ni u prikazivanju svetih zgoda Evanđelja od svakidnevnog, pučkog pa i grotesknog. Nego, pored ovog temeljnog značaja ikonografije Zapada, unose mnogostruki dodiri i trgovina sa Carigradom ipak u umjetnost Zapada, osobito kroz XII. stoljeće, pojedine motive klasične i odmjerene ikonografije Bizanta. Italija zadržava srednju liniju između opreka Zapada i Bizanta. Italija je po svom smještaju dio Zapada u smislu, što ga ova riječ ima u kulturi i umjetnosti srednjeg vijeka, ali je mnogostruke kulturne i političke veze vezuju sa carskim Bizantom, tako da je u stvari do godine 1000. talijanska umjetnost u pogledu ikonografije prava provincija Bizanta. I u narednim stoljećima nastavlja se strujanje utjecaja Bizanta do raznih krajeva Apeninskog poluotoka. Upravo u vrijeme majstora Buvine, iza pada Carigrada godine 1205., dolaze grčki majstori u velikom broju u Italiju. Za razvoj ikonografije u Italiji iza godine 1000. značajne su međutim još dvije činjenice: ponekad stupa Italija u uži dodir s ikonografijom zemalja onkraj Alpa, a pored toga se u ovo vrijeme javljaju prvi počeci vlastitih, talijanskih, ikonografijskih obrazaca.

Kako vidimo, razvoj je srednjevjekovne ikonografije složena stvar. Strujanje i ukrštavanje raznovrsnih utjecaja pravilo je u svim zemljama. Nije prema tome jednostavno odgovoriti na pitanje, imaju li Buvinovi prizori Evanđelja bizantinski značaj i nije u tome čitavo ikonografijsko pitanje. Ako na nekom spomeniku u Italiji iz njegova vremena nalazimo prizore Evanđelja u istom obliku kao na spomenicima Bizanta, ne možemo bez daljnjega iz toga zaključiti, da je njegov majstor imao dodira s Bizantom i s bizantinskom umjetnošću. Bizantinska formula može biti baština davnog i tradicionalnog bizantinizma svekolike likovne umjetnosti u Italiji do preko godine 1000. To moramo imati na umu, kad proučavamo ikonografiju Buvinovih evanđeoskih slika.

Predlošci su Buvinovih evanđeoskih slika raznovrsni. Buvina je, pored toga, u svojoj ikonografiji konzervativan. On reproducira tradicionalne obrasce bez onog obnavljanja i proširivanja evanđeoskih događaja u epizode, koji su značajni za djela nekih talijanskih majstora iz konca XII. stoljeća. On ipak nije, u ikonografiji, anahronistički zaostao kao što je u slogu svojih figuralnih prizora. Ovo sve utvrdit ćemo podrobnim ispitivanjem pojedinih prizora; i po tome ćemo objasniti, kako i zašto ono ima svoj izvor u provincijskoj sredini, u kojoj je majstor Buvina živio i radio.

PRIZORI EVANĐELJA NA BUVINOVIM VRATIMA

Marija u *Blagovijesti* Buvinovih vratnica drži u lijevoj ruci preslicu, kojom prede vunu za grimizni zastor u Hramu. Njemački historičar umjetnosti Haseloff mislio je, da je to znak bizantinske umjetnosti. Ali Künstle, u svojemu velikom djelu o ikonografiji kršćanske umjetnosti, to pobija i upozoruje, da je to već u V. stoljeću bio postao opći motiv kršćanske ikonografije (gemein-christlich).

Millet daje važnost stavu Marijine ruke ispred prsiju u prizoru Blagovijesti. U bizantinskoj ikonografiji XI. stoljeća Marija se nećka vjerovati riječima Anđela, pa izvrće ruku pred prsima i pokazuje pri tome dlan gledaocu, gotovo odbijajući od sebe nagovještanu joj čast. Ovom gestom desne ruke dočekuje Marija Anđela na splitskim vratima. Drugdje se u ovom prizoru, nastavlja Millet, Djevica smjerno pokorava riječi Božjoj i u znak toga pritište ruku na



41. PLUTEJ S PRIZORIMA KRISTOVA ROĐENJA U ZADARSKOM SV. DONATU

prsa pokazujući gledaocu zapešće. Ovaj je posljednji motiv rijedak u Bizantu, dok se naprotiv javlja u spomenicima kršćanskog Istoka; a prihvaćaju ga Zapad i talijanski primitivni slikarski majstori XIV. stoljeća. Ovako Millet (113). Ali uistinu dolazi u romaničkim spomenicima Italije kao i u Bizantu jedan i drugi motiv. Osim na splitskim vratnicama imamo Mariju s rukom ispred prsiju što pokazuje dlan na jednoj skulptiranoj ploči u gradu Fano u Markama, na drvenim skulpturama u Alatriju u Abruzzima, na srebrnim koricama knjige u Vatikanu, na freski u San Lorenzo al Volturno, u jednom iluminiranom t. zv. Exultet-svitku u Capui i na velikom skulptiranom kandelabru u Gaeti u Kampaniji (114). Usiljeno bi bilo proglasiti bizantinskim sve ove spomenike.
I u dalmatinskim srednjevjekovnim spomenicima izmjenjuju se oba motiva, pa Marija Blagovijesti ima desnicu sada izvrnutu na zapešće, a sada na dlan ruke. Prvo imamo na mramornom relijefu zvonika sv. Duje u Splitu (XIII. st.) i srebrnom moćniku u samostanu sv. Marije u Zadru (XIII. st.) (115); a drugo, navodno znak bizantinskog utjecaja, na vratnicama majstora Buvine u Splitu (godine 1214.), pa na grupi Blagovijesti sa strana pobočnog portala katedrale u Zadru (XII. st.), na relijefu prvog arhivolta portala majstora Radovana u Trogiru (godine 1240.), u minijaturi antifonara samostana sv. Franje u Zadru (oko godine 1300.), dapače još kasnije u kipu Marije Blagovijesti majstora Mavra iznad ciborija katedrale u Trogiru (iza 1330.) (116).
Buvina je u Blagovijesti pridržao same tradicionalne likove Marije i Anđela. Talijanska je umjetnost već u nekim spomenicima XII. stoljeća bila oživjela ovaj prizor dodatkom Marijine sluškinje. Na oplati kade za krštenje u crkvi San Giovanni in Fonte u Veroni i na brončanim vratima u Beneventu povlači jedna djevojka zavjesu pred Anđelom, koji ulazi u Marijine odaje; oba su spomenika iz konca XII. stoljeća. Na propovjedaonici u Bargi i u crkvi San Bartolomeo in Pantano u Pistoji iz XIII. stoljeća sjedi malena sluškinja do Marije i drži u ruci klupko vune odnosno preslicu (117).
Slijedi na vratima u Splitu *Rođenje* s Marijom, koja leži u betlehemskoj spilji, i sa ženama, koje peru novorođeno Dijete. Ovakvo prikazivanje Rođenja prodrlo je već u VII. i VIII. stoljeću iz Bizanta u umjetnost Zapada i ono je

i na Zapadu postalo pravilom sve do konca romanike. Samo se na Zapadu, gdje su crkva i puk sve to više isticali i izdizali štovanje Djevice, činilo nedostojnim, da Majka Božja leži u spilji na prostoj slamnjači, pa je tradicionalna formula Rođenja bila nešto retuširana. Slamnjača je bila zamijenjena posteljom, u kojoj Marija počiva ispod ponjava (118). Zbiva se to najprije u Francuskoj i Njemačkoj u XII. stoljeću, a odavde prodire nova formula malo pomalo u Italiju. Na propovjedaonici u Groppoliju u Toskani iz godine 1193. leži Marija, rekao bih, još na slamnjači, ali je ona duboko usnula brižno pokrivena ponjavama. Još prije, na portalima katedrale u Ferrari i Piacenzi iz prve polovine XII. stoljeća, leži Marija u građanskoj postelji suvremenih oblika; sa postelje padaju ponjave do zemlje. Na arhitravu u crkvi Santa Giustina u Padovi iz XIII. stoljeća isklesan je, u punoj plastici, prizor Rođenja s Marijom na postelji pod raskošnim baldakinom (119). Inače se spilja i slamnjača javljaju u Italiji sve do konca romanike.

Dalmacija pozna odavna Mariju, koja počiva odjevena na slamnjači u spilji. Tako prikazuju Majku Božju također dva relijefa u zadarskom muzeju sv. Donata iz vremena konca hrvatske narodne dinastije (oko godine 1100.), a poslije Buvina u Splitu, pa relijef Rođenja u sv. Šimunu u Zadru (XIII. st.), po jedna minijatura u antifonaru u crkvi sv. Franje u Zadru (oko 1300.) i evanđelistar u trogirskoj riznici (XIII. st.). Istom na portalu majstora Radovana (godine 1240.) i na krasnom mramornom relijefu Isusova Rođenja, djelu Radovanove radionice, što se nalazi ispod zvonika sv. Duje u Splitu, prodro je u umjetnost Dalmacije motiv raskošne postelje zaštićene zavjesama (120).

U romaničkoj umjetnosti leži novorođeno Dijete obično u jaslama na zidanom podgratku ili pak u jaslama, koje imaju oblik sarkofaga ili oltara. Na splitskim vratnicama leži Isus u košarici pletenoj od šiblja kao u skulpturi Rođenja na glavnom portalu katedrale u Freiburgu i. Br. (oko godine 1275.). Pletena je košara kao Isusove jasle rijedak motiv. Sa Buvinovih vratnica preuzela ga je vjerojatno radionica majstora Radovana, koja ga sredinom XIII. stoljeća upotrebljava dvaput, to jest na relijefu Rođenja u zvoniku sv. Duje u Splitu i u luneti portala od samog majstora u Trogiru (1217).

Iza Rođenja na Buvinovim vratima dva su polja namijenjena Svetim trima kraljevima; to su *Put triju kraljeva* i *Poklon kraljeva pred Isusom.* Tri su kralja u Splitu prikazana s krunama na glavi, a sva su trojica golobradi momci. Već vrlo rano spominju crkveni pisci — prvi Maksim iz Turina u V. stoljeću — evanđeoske Mudrace s Istoka kao kraljeve. Ali u umjetnosti oni nose krune, znakove svog kraljevskog dostojanstva po prvi put u nekim minijaturama iz konca X. stoljeća u Bizantu i na Zapadu (u bizantinskom menologiju cara Vasilija II. i u iluminiranim knjigama Zapada Codex Egberti i Benedictionale Aethelvoldi). Bizant ipak i dalje prikazuje Mudrace u nošnji perzijskih Maga s frigijskom kapom. Tako su, na primjer, prikazana Tri kralja na pluteju iz konca hrvatske dinastije u zadarskom muzeju sv. Donata (sl. 42) Na Zapadu se pak Mudraci s Istoka pretvaraju po vremenu svagdje u »Sveta tri kralja.« Kraljevska je nošnja za njih i u Italiji već od XII. stoljeća pravilo (zašiljene orijentalne kape Mudraca imaju oni samo u Salernu, na paliottu iz konca XI. ili početka XII. stoljeća, pa začudo još na minijaturi neobjelodanjenog korala u Sv. Dominiku u Splitu iz XIV. stoljeća).

Rano su se počela Tri kralja razlikovati po godinama života. Na netom spomenutom pluteju u Zadru nose Tri kralja brade različite veličine. U XII. stoljeću prikazivanje je Triju kraljeva u likovima mladića, zrelog čovjeka i starca opće pravilo. Majstor Buvina prikazuje ipak Tri kralja na Putu i u Poklonu pred malim Isusom kao golobrade mladiće. Buvina voli jednostavne i jednolične obrasce. Zbog istog razloga kleče u prizoru Poklona na njegovim vratima sva trojica pred Isusom u krilu Marije.

Prvo kršćansko doba prikazivalo je Mudrace s Istoka stojećki pred Isusom. Po shvaćanju antičkog svijeta klečanje, genuflexio, ima nešto, što ponizuje i više je znak skrušene molbe i pokore, negoli štovanja. Mâle ističe, da su na Zapadu majstori XII. stoljeća unijeli u ikonografiju Triju kraljeva motiv klečanja pred malim Isusom istom iza kako su oni to vidjeli u crkvenim prikazivanjima svog vremena. Millet međutim drži, da je umjetnost Italije dobila ovaj motiv iz Istoka (12). I zbilja već na jednoj uljenoj ampuli u Monzi i na čuvenom emaljiranom križu u Sancta Sanctorum u Rimu sagiba prednji od Triju kraljeva koljeno pred Isusom (123). Na svaki način kralj, koji kleči pri donošenju darova Isusu, nije nikako rijedak na spomenicima Italije u XII. stoljeću (Piacenza, Ferrara, Parma, Forlì, Fano, Nonantola, Verona, Benevento, Palermo) (124). Na propovjedaonici Nikole Pisana u krstionici u Pisi (1260.) kleče prva dva kralja, a samo treći iza njih stoji. Na »zlatnim vratima« katedrale u Freibergu iz XIII. stoljeća



42. PLUTEJ S PRIZORIMA KRISTOVA ROĐENJA U ZADARSKOM SV. DONATU

prvi kralj kleči, a ostala su dvojica prignula jedno koljeno (125). Nije mi međutim u srednjevjekovnoj umjetnosti poznat primjer, gdje su sva tri kralja pala pred Isusom na oba koljena kao na vratima majstora Buvine u Splitu (126).

U prizoru *Pokolja nevine djece,* što slijedi, razlikuje Millet dva obrasca: jedan, koji je svojstven bizantinskoj umjetnosti, i drugi, koji se javlja u kršćanskom Istoku u srednjevjekovnim latinskim zemljama (»latin et oriental«). U ovom se drugom obrascu krvnici na mig Irudov bijesno bacaju i kolju nejaku djecu, a odijeljene su od njih majke okupljene u skupu, koji, na različiti način, iskazuje svoj bol i očaj. U umjetnosti Bizanta, naprotiv, pomiješali su se krvnici i majke i gužvaju se u jednoj skupnoj grupi (»mêlée«), koja se živo otimlje o djecu i naizmjence ih ubija i brani. Na više spomenika u Italiji, na primjer na paliottu iz bjelokosti u Salernu, na drvenim vratima u Alatriju, na brončanim vratima u Beneventu i na vratima majstora Bonana u Pisi i u Monreale-u, pa na freskama u Sant' Urbano alla Caffarella u Rimu, kao i na višeput spomenutom pluteju u Zadru iz vremena oko godine 1100., očajne majke u skupu, odnosno jedna sama, stoje napose desno od krvnika (u Alatriju lijevo) (127). Na splitskim vratnicama međutim viri glava jedne majke otraga *između oba krvnika.* I na oplati krstionice u crkvi San Giovanni in Fonte u Veroni upala je majka među krvnike, otimlje jednom krvniku dijete i proklinje ga. Na propovjedaonici Nikole Pisana u Sieni prikazani su divnom majstorijom otimanje i gužva očajnih majka i bijesnih krvnika u svim dijelovima i kutićima velike kompozicije (128).

Postoje, prema tome, uistinu u srednjevjekovnoj ikonografiji dva obrasca u Pokolju djece, kako Millet vrdi. Ali drugo je pitanje, da li se raspodjela i pojava ovih obrazaca na spomenicima u Italiji ravna prema većoj ili manjoj mjeri bizantinskog utjecaja. Tko pozna talijansku umjetnost i ikonografiju, jedva će ustvrditi, da krstionica u Veroni i propovjedaonica u Sieni ima »bizantinski«, a paliotto u Salermu i brončana vrata u Beneventu više »latinski« značaj. Buvina je osim toga, u svojoj ljubavi za jednostavne formule, sveo grupu majka na jednu samu žensku glavu, što rukama zgrčenim pod vratom viri iz pozadine između oba krvnika. Detalj je prema tome dosta neznatan; pa je

teško sa sigurnošću reći, da li je mjesto majke u Buvine slučajno, to jest određeno raspoloživim prostorom, ili se majstor, uistinu, ugledao u predložak Pokolja sa bizantinskom gužvom ispremiješanih majka i krvnika (Milletova »mêlée«). U vezi pak s našim tvrđenjem i u znak, da splitskom majstoru manjka inovatorski duh, što već koncem XII. stoljeća obnavlja amo-tamo tradicionalne ikonografijske obrasce i obogaćuje ih detaljima i epizodama crpenim iz života, zgodno je uporediti kompoziciju Pokolja na splitskim vratnicama s Pokoljem djece na brončanim vratima iz konca XII. stoljeća u Beneventu. Nepoznati majstor vrata u Beneventu dao nam je vanredno živu i potresnu sliku; jedna majka ne pušta dijete iz ruku, druga bespomoćno gleda krvavi prizor, a treća ziblje dijete, valjada već mrtvo, u naručju.

U *Bijegu u Egipat* u Splitu Marija je u sredini grupe, Josip sprijeda, a sluga straga. Josip nema u ovom prizoru stalno mjesto; on pogdjekad slijedi, a pogdjekad vodi povorku. Opisujući srednjevjekovne freske u Gradcu u Srbiji veli Millet, da bizantinska ikonografija postavlja Josipa na čelo grupe. Ali Gabelentz konstatira isto za srednjevjekovnu umjetnost u Italiji, gdje je po pravilu naprijed Josip, »der einen Stab mit einem Gewandstück auf der Achsel trägt«: točno onako, kako je na Buvinovim vratima (129).

I u Italiji ima na spomenicima romaničkog doba predstava Bijega u Egipat, koje se ograničuju na Mariju, Josipa i slugu. Ali ima ih također, i to još u XII. stoljeću, koje su bogatije u motivima i detaljima. U relijefu u gradu Fano i na paliottu u Salernu predočuju nam gradska vrata u uglu slike cilj puta bjegunaca, Egipat. Na oplati krstionice u San Giovanni in Fonte u Veroni pridodan je samom Bijegu san sv. Josipa, u kojemu mu anđeo nalaže, da ostavi Betlehem. Majstor Antelami stavlja u krstionici u Parmi na čelo povorke anđela, koji, u prijateljskom razgovoru s Josipom, pokazuje bjeguncima put, dok iza Marije idu dvije žene sa svježnjima i košarama na glavi i u rukama. Na brončanim vratima u Beneventu i u Pisi i na starohrvatskom pluteju u zbirci Sv. Donata u Zadru (slika 42) vidi se stablo paome: prema lijepoj srednjevjekovnoj legendi spustila je paoma svoje grane pune datulja prema Djevici, kad je ona na putu ogladnjela. U toskanskom mjestancu Groppoliju, na oplati propovjedaonice, načinio je neki pučki majstor od Bijega u Egipat svakidašnju sliku seobe seljaka: Josip se sa čela povorke okreće unatrag i diže visoko bič nad otpornim živinčetom, koje nosi Mariju s djetetom, a otraga idu pastiri i stado ovaca (129a). Buvini, uvijek jednostavnom, dostaju u ovom prizoru Marija na magaretu s Isusom u naručju, Josip i sluga.

Prikazanje Isusa u Hramu po Mojsijevu je zakonu jednako na Zapadu i u Bizantu. Neko značenje ima mjesto, što ga zaprema ovaj prizor u redu evanđeoskih epizoda. Gabelentz piše, da u bizantinskom ciklusu Evanđelja Prikazanje u Hramu ima gotovo redovito svoje mjesto između Poklona triju kraljeva i Krštenja u Jordanu, dok se u umjetnosti u Italiji ono prikazuje između Triju kraljeva i Bijega u Egipat (130). Uistinu dolazi ono ponegdje prije Bijega, a ponegdje iza njega. Samo Evanđelje ne utvrđuje točno vremenski slijed događaja, jer Prikazanje spominje samo sv. Luka (Ev. gl. 2), a Bijeg samo sv. Matej (Ev. gl. 2).

U skulpturama katedrala u Piacenzi i Ferrari, u skulpturama crkava S. Zeno u Veroni i S. Silvestro u Nonantoli, na kandelabru u Gaeti, na Bonanovim brončanim vratima u Pisi, na propovjedaonici Nikole Pisana u Sieni i na srebrnom paliottu u Città di Castello, dakle na djelima, koja pripadaju domaćoj struji romaničke umjetnosti u Italiji, Prikazanje je u Hramu smješteno između Tri kralja i Bijega. Naprotiv na bjelokosnim skulpturama u Salernu, na drvenim vratnicama u Alatriju u Abbruzzima, na brončanim vratima u Beneventu i u Monreale-u dolazi ono između Bijega i Krštenja kao i na splitskim vratnicama Buvine. Ovi su posljednji talijanski spomenici gotovo svi u južnoj Italiji, koja je odvajkada bila u jačoj mjeri podložna utjecaju Bizanta, i djela su, za koja se kaže, da su, u ikonografiji, bliža bizantinskoj umjetnosti (131). Značajna je činjenica, da toskanski majstor Bonano u rodnoj Pisi stavlja Prikazanje prije Bijega, a na vratima u Monreale-u u Siciliji, inače vrlo sličnim u stilu i rasporedu, gdje su svakako bile jake bizantinske tradicije, iza Bijega.

Osobe, koje učestvuju u Prikazanju utvrđene su. Ali je i u ovom prizoru majstor Benedetto Antelami, koji koncem XII. stoljeća obnavlja slog i oživljuje ikonografiju talijanske romaničke plastike, znao unijeti nove detalje. Na luneti jednih vrata krstionice u Parmi isklesao je on Prikazanje u Hramu: zdesna i slijeva po jedna žena u suvremenoj nošnji odličnice i praćena od djevojke širi Prikazanje u čitavu procesiju iza Ane i Marije, koja nosi krunu kraljice neba na glavi (132). Buvina je zadržao samo Mariju, Simeona, Anu i Josipa; dapače Josipu nije dao



43. ROMANIČKE DRVENE VRATNICE IZ CRKVE SV. MARIJE U ALATRIJU

u ruke žrtveni dar, par golubova, iako je to motiv, koji inače nigdje ne manjka.

Krštenje u Jordanu u Splitu ima Krista u sredini, sv. Ivana slijeva, a anđela zdesna. Ovo je bila tipična kompozicija u Bizantu već od vremena ranog srednjeg vijeka, a rano ju je usvojio i čitav Zapad. Nego ima razlike u detaljima u predstavama Krštenja u ovim dvjema oblastima umjetnosti. Bizant se i u ovom prizoru Evanđelja vraća tradiciji klasičnog helenizma, a Zapad poprima motive realističke ikonografije fresaka u Kapadociji i umjetnosti kršćanskog Orijenta. U umjetnosti Bizanta rijeka je predočena procijepom hridi, u kojoj se često vidi alegorijski lik rijeke Jordana; Krist mirno i diskretno spušta ruke niz golo tijelo (bez naznake spolovila). U Kapadociji i na Zapadu rijeka se u kolobarima penje Kristu do ramena; Krist rukama pokriva spolne organe. U spomenicima čistog bizantinskog značaja sv. Ivan je odjeven lakom košuljom, koja nam hoće predočiti Krstiteljevu haljinu iz devine dlake, o kojoj govori evanđeoski tekst. Ikonografija Sirije odijeva naprotiv Ivana Krstitelja u klasičnu tuniku i palij, kao Krista i apostole. Buvina se u Jordanu, što se krivuljama diže Kristu do ramena, u ljevici spuštenoj pred spolovilom i u klasičnoj nošnji Krstitelja, oslanja na obrasce kršćanskog Istoka i evropskog Zapada, a ne na ikonografijsku shemu Bizanta. U XII. stoljeću unose bizantinski umjetnici neke nove motive u ikonografiju Krštenja. Broj se anđela povećava na tri; Krist ukrštava noge u hodu prema sv. Ivanu; a ovaj nosi plašt bez rukava, koji se

spušta s ramena i ostavlja golo rame. Svaki od ovih motiva imamo u Italiji, koji na jednom, a koji na drugom spomeniku; u Buvine ih međutim nemamo (134). Buvina je i ovaj prizor pojednostavnio i izostavio i goluba Duha Svetog, a i ruku Boga-Oca. To su motivi, koji pogdjekad obadva, a u svakom slučaju ili jedan ili drugi od njih, nikada ne manjkaju u predstavama Krštenja.

Sa *Svadbom u Kani* počinju na Buvinovim vratima Kristovo Javno djelovanje i Čudesa. Ovom razdoblju Kristova života namijenjena su preostala polja lijeve vratnice do dna. Prikazana su ovdje četiri čuda, *Svadba u Kani, Ozdravljenje bjesomučnog, Ozdravljenje slijepca i Uskrisenje Lazarovo,* pa poučan *Kristov razgovor sa Samarjankom* i još *Kušanje Kristovo u pustinji* (ovaj posljednji prizor morao je biti prikazan prije Svadbe u Kani, jer on, kao i Krštenje u Jordanu, zapravo spada u pripravu za Isusovo Javno djelovanje).

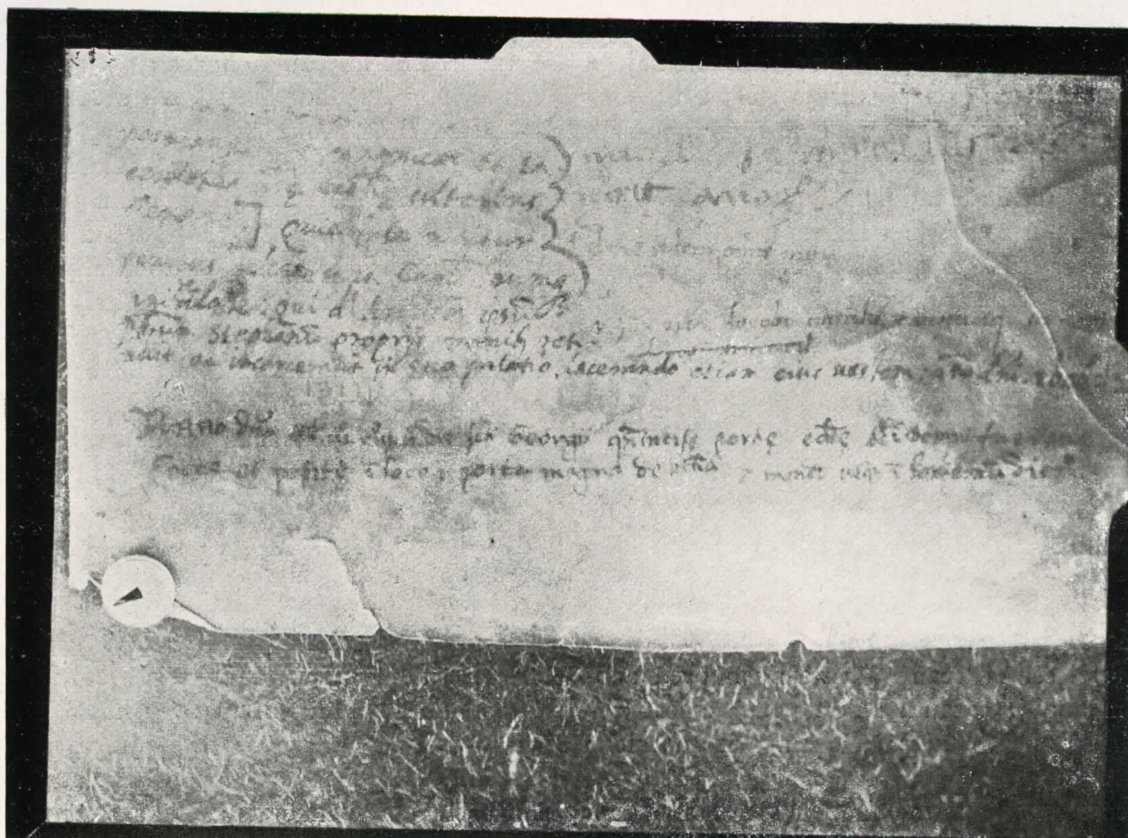
Umjetnost prvih kršćana u vrijeme progona u prvom je redu predočivala čudesa, dokaze vrhunavne pomoći čovjeku u nevolji. I umjetnost karlovinškog doba rado se zadržaje pri Javnom djelovanju u Čudesima Kristovim. Visoki srednji vijek naprotiv zanemaruje i zapostavlja ovaj otsjek Spasiteljeva života. A ipak ima upravo u ovom djelu Evanđelja osjećajnih stranica i slikovitih prizora, koji mogu zagrijati maštu majstora. Uzrok je spomenutoj pojavi po Mâle-ovu mišljenju taj, da je srednjevjekovna ikonografija bila tijesno vezana uza život, liturgiju i obrede crkve. Majstori srednjeg vijeka klešu u prvom redu dlijetom i slikaju kistom cikluse Rođenja i Muke, koji veličaju svečane obrede u crkvi za Božića i Uskrsa. U Italiji prikazuju se međutim priličnom širinom čudesa na nekolikim spomenicima XI. i XII. stoljeća; na primjer na freskama u crkvi S. Angelo in Formis, na mozaicima u Monreale-u, na bjelokosnom paliottu u Salernu i na brončanim vratima u Beneventu (135).

Starokršćanska je umjetnost predstavljala *Čudo u Kani* simbolički kao prototip sv. Euharistije. Krist sâm, u društvu jednog sluge ili majke Marije, stoji kod šest posuda sa čudotvornim štapićem u ruci. Srednjevjekovni je Bizant naprotiv okupio učesnike i svjedoke čuda u svadbenu gozbu. Prema shvaćanju starog svijeta ima Krist kod ove gozbe počasno mjesto na lijevom čelu stola. Na zlatnom oltaru IX. stoljeća u crkvi S. Ambrogio u Milanu Čudo u Kani prikazano je još prema starijoj simboličkoj formuli, dok je na paliottu u Salernu i na vratima u Beneventu već Svadba po bizantinskom obrascu. Stol, oko kojega su sjeli uzvanici gozbe u Kani, ima na ovim spomenicima oblik polukruga. To je tipičan oblik stola u bizantinskoj ikonografiji (t. zv. stol u obliku slova sigma) (136). I Buvina prikazuje u Kani svadbenu gozbu bizantinskog podrijetla s Kristom na lijevom kraju stola; ali je u njega stol pravokutnog oblika.

Lazarovo uskrisenje drži se u Splitu formule Zapada, a ne one Bizanta. U Bizantu izlazi Krist iz grobnice koja je okomito usječena u hridi, i obavijen je povojima kao mumija. Ovako su se uistinu sahranjivali stari Židovi u kamenitoj Judeji. Srednjevjekovni Zapad, daleko od Svete zemlje, zamijenio je okomitu grobnicu, koja je u ikonografiji pogdjekad dobivala oblik klasične edikule, kamenim sarkofagom, koji je položen na zemlju i s kojega Lazar odvaljuje poklopac. Na paliottu u Salernu, na vratima u Beneventu i na freskama u crkvama u Sant' Urbano alla Caffarella u Rimu i u Sant' Angelo in Formis izlazi Lazar, po bizantinskoj shemi, u liku mumije iz okomitog groba. Na brončanim vratima toskanskog majstora Bonana u Pisi i Monreale-u diže se Lazar, kao na vratnicama majstora Buvine, iz prizemnog sarkofaga; poklopac je sarkofaga koso odvaljen (136).

U ostalim poljima lijevog krila vrata u Splitu (Kušanju Krista, Samarjanci i ostalim Čudesima) nemamo oslona, da razlikujemo bizantinsku i zapadnjačku tradiciju u ikonografiji. To su vrlo jednostavni i posvud jednaki prizori; pogotovu, ako su ograničeni samo na one osobe i detalje, koje je Buvina na njima prikazao. Kod Jakovljeva bunara Krist je sam u razgovoru sa Samarjankom bez pratnje ili svjedoka bilo na jednoj bilo na drugoj strani. U Liječenju bjesomučnog ne vidimo čopor svinja, koje strmoglavce trče prema obližnjem jezeru. Slijepac od rođenja ne pere oči u ribnjaku Siloi (138). Gozba u Kani ima u Splitu više osoba; ali pogledajmo samo, koliko ju je življe prikazao majstor brončanih vrata u Beneventu malo godina prije rada majstora Buvine. Okolo bogato prostrtog stola sjede uzvanici u dvorani, koju nam predočuje ukusna arhitektura u pozadini slike. Sasvim sprijeda pune dva momka posude vodom, a ravnatelj gozbe javlja, da je nestalo vina; između ovih likova sjedi žena, prebire na harfi i zabavlja goste. Ovaj je lik žene čisti plod majstorove mašte.

U najdonjem su redu desne vratnice dva prizora prilično oštećena od vremena: *Slanje učenika u svijet* i *Plač Krista nad Jerusalimom.*

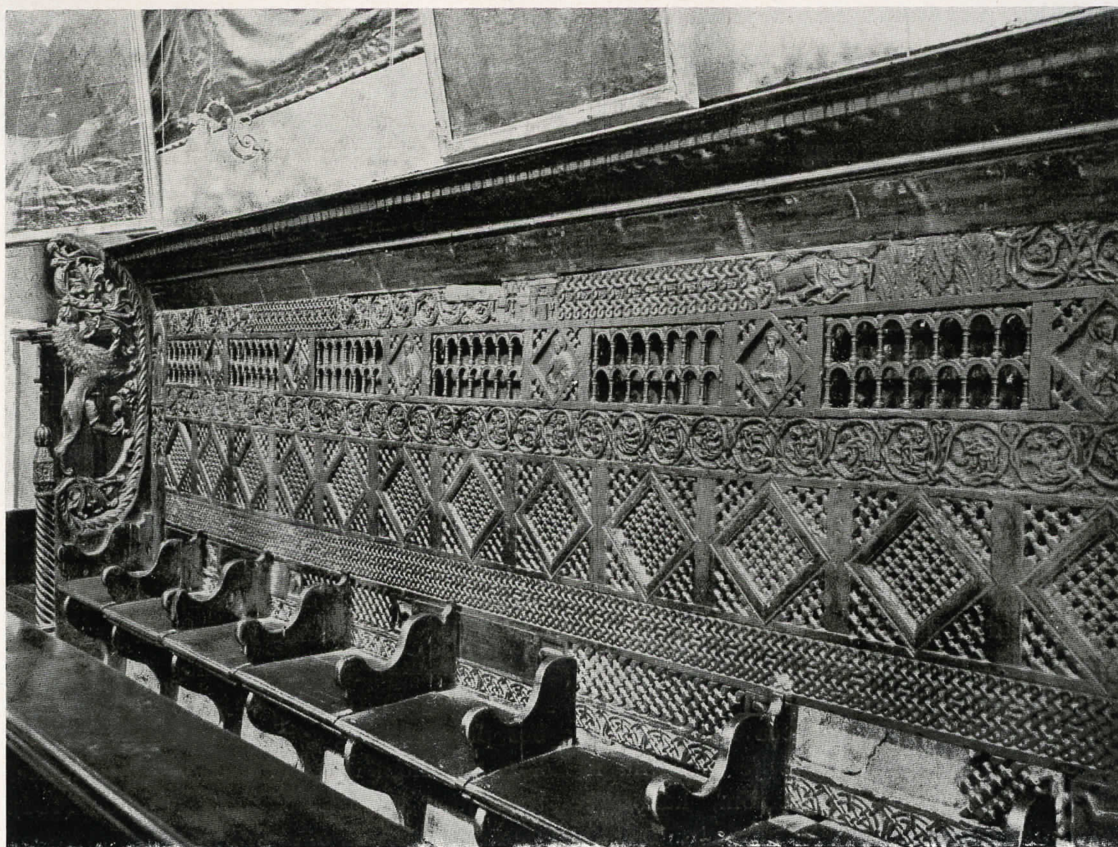


44. BILJEŠKA O BUVINOVIM VRATIMA U KODEKSU TOME ARCIĐAKONA U SPLITU

Ove su dvije epizode bile rijetko prikazivane u umjetnosti, pa već s toga razloga nemamo mogućnosti, da ih ikonografijski usporedimo sa srodnim spomenicima u Italiji. *Ulaz Kristov u Jerusalim* je naprotiv bio vrlo često prikazivan kao uvod u Muku Gospodinovu. Buvina prikazuje Krista na magaretu, apostole i djecu, koji mu dobacuju paomine grančice i prostiru pred njim haljinice; a izostavlja Židove, koji mu sa ženama i djecom izlaze ususret iz grada Jerusalima. U umjetnosti Bizanta jaše Krist na ženski način objema nogama na jednoj strani. Ovakav je način jahanja iz bizantinske ikonografije prodro i na Zapad. Ali u XII. stoljeću majstori u Francuskoj retuširaju ikonografijski obrazac Ulaza u Jerusalim, napuštaju ovaj Zapadu tuđi detalj i prikazuju Krista, gdje jaše na muški način kao na konju. Novi motiv prodire i u Italiju, ali polagano; u vrijeme romanike prevladava još na Apeninskom poluotoku u umjetnosti Krist, koji jaše na ženski način kao na Buvinovim vratnicama u Splitu (139). Na dalmatinskim spomenicima izmjenjuju se još sredinom XIII. stoljeća obadva načina: na Radovanovu portalu jaše Krist na muški, a na minijaturi evanđelistara u istom gradu na ženski način (sl. 40).

U Posljednoj Večeri, kojom zapravo započinje ciklus iz Muke Gospodinove, stoje nasuprot, u vrijeme romanike, dvije različite formule, bizantinska i zapadnjačka. Majstori srednjeg vijeka odabiru u ovom prizoru za prikazivanje dramatski čas, u kojemu Krist najavljuje, da će ga Juda izdati. Ali se Bizant pri tome oslanja na pripovjedanje Mateja, a Zapad na Evanđelje sv. Ivana. U Evanđelju sv. Mateja veli Krist: »koji umoči sa mnom u zdjelu, onaj će me izdati«; na spomenicima diže Krist ruku u gesti govora ili blagoslova, a Juda je posegnuo za zdjelom, koja je pred Kristom. A po Ivanu reče Krist, da će ga izdati »onaj, kojemu dam umočeni zalogaj«; na spomenicima stavlja Krist Judi zalogaj u usta. Ovaj motiv zovu »Judina pričest«; u bizantinskoj umjetnosti ga nema, također zbog toga, što Bizant prikazuje u posebnoj slici pričest apostolâ na Posljednjoj Večeri. Nego, pored ove temeljne razlike razlikuju se obrasci Večere u Bizantu i na Zapadu još čitavim nizom detalja. Na bizantinskim spomenicima i na spomenicima Italije bizantinskog karaktera leži Krist kao na antičkoj »kline« na lijevom kraju stola polukružnog oblika, na kojemu je, uz ostalo, i mistična riba; Juda je između apostolâ. Na Zapadu i u onim spomenicima u Ita-

liji, koji se oslobađaju bizantinskog utjecaja, sjedi Krist za stolom pravokutnog oblika, s kojega nestaje riba; on prelazi s kraja stola u njegovu sredinu; a Juda se izdvaja iz reda apostolâ, sjedi osamljen ispred stola i često ima u ruci kesu izdajničkih srebrnika.
Na splitskim se vratima miješaju motivi bizantinske i zapadnjačke tradicije. Krist sjedi na čelu stola i diže ruku uvis kao u Bizantu; ali stol je pravokutan, nema na njemu ribe, a Juda je izoliran i s kesom srebrnika u ruci (140).
Za Večerom slijedi u Splitu *Pranje nogu*. Ono se na romaničkim spomenicima Italije prikazuje gotovo uvijek prema bizantinskoj shemi. I Buvina je imao pred očima obrazac bizantinskog značaja; ali on nije točno shvatio i reproducirao neke njegove bitne detalje. U Bizantu stoji Krist pred Petrom; on ne kleči kao što to čini Krist na Zapadu i na rijetkim spomenicima Italije u XII stoljeću. Klečanje Krista-Boga pred apostolom bilo je Bizantu zazorno. Umjetnost kršćanskog Istoka ostaje i u ovom prizoru sklona realističkom prikazivanju događaja; Krist hvata bez sustezanja apostolu noge i pere ih. Bizant je ovu gestu zamijenio diskretnijim motivom Krista, koji svojem učeniku suši ručnikom noge. Tipična je za Bizant nadalje gesta Petra, koji *desnom rukom* pokazuje Kristu svoju glavu, pa motiv apostola, koji sjede na klupi i odvezuju s noge sandale. Predložak sa svim ovim motivima imao je majstor Buvina pred očima; ali je on neke motive krivo shvatio i nejasno reproducirao. Na splitskim vratima diže Petar desnicu u znaku govora i diže do glave nespretno *lijevu* ruku (ukazuje li njom na svoju glavu?). Jedan apostol sjedi na klupi, sagnut u stavu apostola, koji s nogu odrješuju sandale; ali ruke toga apostola počivaju mirne na pridignutom koljenu i dokoljenici. Sam Krist ima jednu ruku zastrtu ručnikom, ali drugom kao da ipak pere nogu Petru.
Bizant prikazuje *Maslinsku goru* u širokoj slici, koja se dijeli u više epizoda i ističe više momenata Kristove smrtne strave pred Apšenjem. Mozaici bizantinskog majstora u crkvi sv. Marka u Mlecima pokazuju šest puta Krista u raznim momentima Muke na Maslinskoj gori. Zapad, naprotiv, ujednostavnjuje ovaj složeni obrazac i steže sve u jednu samu sliku, u kojoj se vide Krist, koji kleči, i apostoli, koje je san svladao. Zapad dodaje pored toga lik Boga-Oca u kružnom isječku neba i materijalnu predstavu kaleža duševne muke, koja ne može da mimoiđe Krista. Majstor Buvina slijedi i reproducira način Zapada.
Umjetnost se Italije drži i u ovoj epizodi Evanđelja sredine između ikonografije Zapada i Bizanta. Na Zapadu dolazi već u XI. stoljeću jedincata slika Muke na Maslinskoj gori i javljaju se prvi primjeri kaleža i lika Boga-Oca. Sve te motive poprima po vremenu Italija; ali uglavnom se to u Italiji zbiva tek u Trecentu. U romaničkim je spomenicima u Italiji Maslinska gora redovito prikazana u dvije epizode i nema ovdje još ni Boga-Oca. U jednoj slici i s kaležom do Krista kao na splitskim vratima prikazan je ovaj prizor iz Evanđelja samo na jednom bjelokosnom triptihu u Modeni iz vremena oko godine 1200. Buvinov se prizor pored toga odvaja od pravila i brojem apostola, kojih ima u Splitu pet; a i time, što Krist drži kalež objema rukama. U Modeni leži kalež na zemlji do Krista, u Trecentu je kalež u rukama anđela, koji dolijeće s neba (123).
U prizoru *Apšenja Krista*, koji slijedi u ciklusu Evanđelja u Splitu, Bizant je skupio u jednu sliku apšenje Kristovo po vojnicima, Judin izdajnički poljubac i borbu apostola Petra s Malkom, slugom Velikog svećenika. Ovako proširena kompozicija bila je rano prikazana u krajevima Zapada. S vremenom se ipak javljaju razlike u predstavama ovog prizora Evanđelja. Millet veli, da kršćanski Istok i Italija postavljaju Judu zdesna, a Bizant naprotiv slijeva Kristu. U ovako strogoj formulaciji nije Milletova tvrdnja točna. Položaj je Jude u ovom prizoru dosta promjenljiv. Sandberg-Vavalà piše ispravnije, da se jedino može reći, da je u spomenicima Italije do godine 1200. češći Juda, koji prilazi Kristu s desne strane, a u spomenicima Italije iza godine 1200. češći Juda, koji ljubi svog učitelja s lijeve strane. Splitska vrata iz početka XIII. stoljeća imaju još Judu na desnoj strani Krista.
Na splitskim je vratima međutim drugi motiv, koji Bizant jedva pozna, i koji prodire iz krajeva Zapada onkraj Alpa u XIII. stoljeću u Italiju, a to su serije Raspela i triptiha: Malko, svećenikov sluga, prilazi uspravno Kristu i napada ga. Talijanska romanička umjetnost ostaje inače vjerna bizantinskoj shemi s Malkom, koji se u kutu slike rve s apostolom Petrom. I veliki dugi mač u rukama Petra na Buvinovim vratima sjeća svojim oblikom na umjetnost Zapada; Bizant daje Petru u ruke kratak mač istočnjačkog tipa ili nož (143). Pri opisu ovog prizora govorili smo već o tome, kako je Buvina pobrkao osobe i Malka pretvorio u vojnika. Svakako je majstoru za prikazbu ovog prizora bio pred očima kakav predložak s Malkom, koji navaljuje



45. DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU: OPĆI PREGLED

na Krista, a ne Malko, koji se po zemlji rve s Petrom.

Slijedeća epizoda *Krist pred Pilatom* ne pruža mnogo uporišta za ikonografijsku klasifikaciju. Ona se jednako prikazuje u različitim krajevima. Spomenuo sam gore, da prekrštene noge Pilatove označuju na Zapadu sudačku vlast (str. 11). Isto sam tako već istakao, da je prikazivanje vojnika u rimskoj nošnji u ovom prizoru kao i pri Kristovu apšenju bizantinskog podrijetla (str. 23). Prizor Krista pred Pilatom u Buvine je efektan, ali vrlo jednostavan. Nema običajnog motiva Pilata, koji pere ruke (imaju ga, na primjer, kandelabar u crkvi S. Paolo fuori delle mura u Rimu, vrata u Beneventu i nekoliko fresaka iz XI. do XII. stoljeća) (144).

Bičevanje je epizoda Evanđelja, u kojoj se u ikonografiji opet diferencira tradicionalna sustezljivost profinjenog Bizanta u prikazivanju fizičkog bola Božanstva i naivna iskrenost Zapada, koji ne zazire od brutalne zbilje. Bizant u prvo vrijeme jedva zna za Bičevanje i donosi ovaj prizor samo u nekoliko iznimnih slučajeva; a kad to čini, Krist nije vezan o stup, već stoji frontalno i raširio je ruke kao da je razapet na križ. Tek pri kraju srednjeg vijeka prima kasno-bizantinsko slikarstvo na Balkanu iz Italije prikazivanje Krista vezana o stup. Bizantinska umjetnost usvaja, u ovo vrijeme, obrazac, koji su Zapad i Italija bili stvorili i koji je Italija rabila u XII. a samo u rijetkim slučajevima u XIII. stoljeću: Krist stoji gol do bedara sa strane stupa, a prikazan je u profilu. U XIII. stoljeću zamjenjuje Italija ovaj prvi, arhaički, obrazac sa Kristom, koji stoji sučelice gledaocu, a vezan je ispred tankog stupa ili iza njega. Ovo posljednje — Krist iza stupa i viđen en face — imamo i kod Buvine u Splitu. Najstariji primjer takvog prikaza Bičevanja u Italiji nalazimo na slikanom Raspelu u Sarzani iz godine 1138. (145); stav profila nije na ovom Raspelu još posvema nestao, Krist en face javlja se uglavnom tek u XIII. stoljeću. Venturi piše, da je *Raspeće* na splitskim vratima »simile agli avori bizantini«. Možda slika Buvinova Raspeća nije u svom općenom dojmu daleka od skladnih kompozicija bizantinskih bjelokosnih radnja. Ali se to ne može reći u pogledu njene ikonografije; a na to Venturi pomišlja. Millet ubraja u jednoj noti svoga velikog djela o »Ikonografiji Evanđelja« ispravnije splitsko Raspeće u obrasce, koje vole »les Latins«; a to u njega hoće reći: zemlje srednjevjekovnog evropskog Zapada (146).

Na splitskim je vratima Kristu glava klonula na desno rame, a oči su mu zaklopljene; Krist je mrtav. Davan je spor između ikonografa o tome, tko je prvi, da li Bizant ili Zapad, zamijenio Krista-Boga ranog srednjeg vijeka, živa i uzvišena nad ljudskim bolom, s Kristom-Čovjekom, koji je na križu umro. Dok stariji pisci drže, da je ovaj posljednji motiv uveo u srednjevjekovnu umjetnost Bizant, Künstle i Sandberg-Vavalà objašnjuju pojavu mrtvog Krista na Zapadu utjecajem skolastičnog učenja, odnosno tvrde, da se ovaj motiv prije pojavio na Zapadu. Svakako se mrtvi Krist na križu javlja na nekim spomenicima u Italiji davno prije majstora Buvine. Splitski je majstor mogao pored ostalog vidjeti Krista sa klonulom glavom i zaklopljenih očiju na jednom spomeniku svog rodnog grada. Tako je predstavljen Krist na srebrnim graviranim koricama misala iz XII. stoljeća, koji se čuva u riznici splitske katedrale (147).

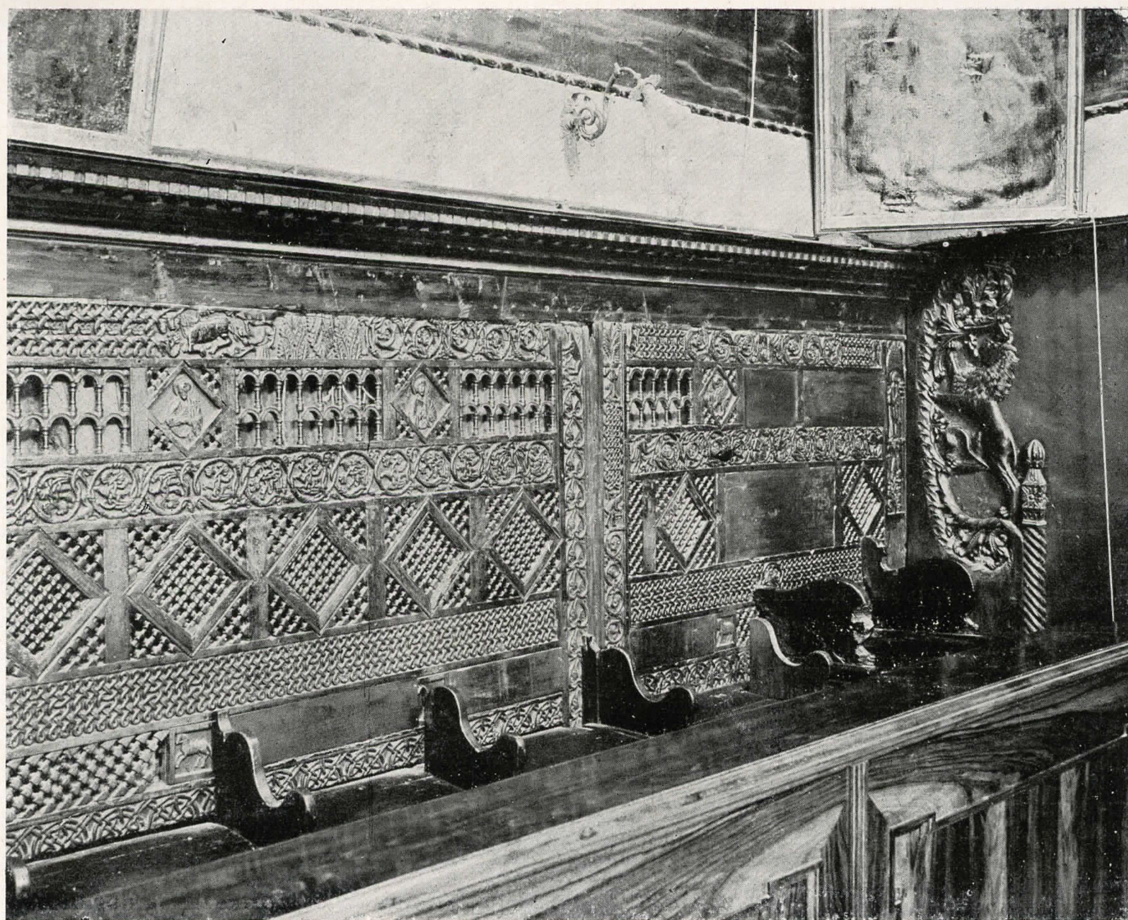
Buvinova se kompozicija Raspeća inače u više detalja odvaja od sheme, koja je običajna u Bizantu, i podudara se s načinom, kako je Raspeće bilo prikazano na kršćanskom Istoku i na Zapadu. Krist je zaklopio oči, ali mu tijelo nije zavijeno u elastičnu krivulju, koja je tipična u Bizantu i u spomenicima, koji odaju bizantinski upliv — Sandberg-Vavalà zove je »la curva bizantina«, — nego je ravno i mirno. Pogotovu ima donji dio Kristova tijela čisto frontalan stav ranijih obrazaca Krista još živa i dostojanstvena na križu. Do Krista su Longin s kopljem i Stefaton sa spužvom octa. Ova dva lika uvodi u kompoziciju Raspeća umjetnost Sirije, a rado ih i rano prikazuje Zapad; naprotiv su ovi likovi dosta rijetki u ikonografiji Bizanta i u Italiji, koja u Raspeću, u romaničko doba, slijedi stope Bizanta (148).

Buvinovu sliku Raspeća zatvara s lijeve strane Marija, koja pruža ruke prema Kristu, s desne Ivan, koji drži Evanđelje u lijevoj ruci i kazuje križ s desnom rukom. Ovo je stara formula sirijskog podrijetla i više simboličkog značaja. U njoj se Marija, po tumačenju Milleta, obraća molitvom svome Sinu, koji je ujedno Bog; a Ivan je ovdje, da s knjigom Evanđelja svjedoči istinu onoga, što se zbiva na Golgoti. Ova je formula u Italiji dosta rijetka. Sandberg-Vavalà navodi pored Splita još dva Raspeća, na kojima Marija, ruku slobodnih od plašta, »moli« (la Vergine supplichevole), a Ivan s Evanđeljem »svjedoči« (San Giovanni testimoniante). To su Raspeća na freski u crkvi S. Clemente u Rimu (oko 1100.) i na jednim koricama u crkvi sv. Marka u Mlecima (XI.—XIII. st.). Bizant voli više kapadocijsku, realističku shemu s Marijom i Ivanom, koji svoju ljudsku sućut i žalost izražavaju rukom položenom na obraz u znak tuge ili ispod grla, da suzdrže plač, ili pak rukom pritisnutom ispred grudi u znak poštovanja (149). Ovakav je posve bizantinski stav Marije i Ivana na spomenicima Italije; a imamo ga također na nekim minijaturama u Zadru i Trogiru iz XIII. stoljeća (150).

Još nas jedan detalj Buvinove kompozicije zanima, i to zbog toga, da utvrdimo vrijeme ikonografijskih formula splitskog majstora. U romaničko doba visi Krist na križu s kratkim pojasom, koji mu obavija bedra. Ovaj pojas zvan u naučnoj literaturi perizoma, isprva je pričvršćen uz tijelo zasebnim tankim pâsom; a poslije se pojas sastoji od jedinstvenog tkiva, koje se oko tijela veže u čvor. Po svemu se čini, da je Buvina dao Kristu ovakav pojas iz jednog tkiva. Sandberg-Vavalà spominje kao najstariji primjer pojasa bez pâsa iz drugog materijala: Krista na velikom slikanom Raspelu u crkvi San Francesco u Assisiju iz vremena oko godine. 1200. (151).

Venturi piše i za *Skidanje Krista s križa* u majstora Buvine: »deriva dall' arte bizantina«. To je točno samo u pogledu podrijetla slike Skidanja, proširene s Marijom i Ivanom. Evanđelje spominje samo Krista, Josipa iz Arimateje i Nikodema. Bizant je međutim unio u ovaj prizor Kristovu majku Mariju, učenika miljenika Ivana i svete žene; Zapad i Italija rano su se u ovome poveli za Bizantom. Ali u splitskom Skidanju Krista s križa ima ipak više detalja, koji vežu ovu predstavu s umjetnošću na Zapadu.

U umjetnosti Bizanta Josip, da lakše skine Kristovo tijelo pribijeno na križ, naslanja na drvo križa ljestve. Ovaj slikoviti motiv manjka rijetko u umjetnosti srednjevjekovnog Bizanta i na spomenicima u Italiji, koja u ovom prizoru Evanđelja slijedi primjer Bizanta. Ljestve, naprotiv, manjkaju na spomenicima evropskog Zapada s onu stranu Alpa; a nemaju ih ni splitska vrata. Na ovim su vratima predstavljeni Sunce i Mjesec te Ivan, koji bez istaknute sućuti prisustvuje činu s knjigom u ruci kao svjedok istine Evanđelja. Ova su dva motiva preuzeta zapravo s ikonografije Raspeća na Golgoti, a sirijskog su podrijetla. U spomenicima Bizanta i spomenicima od Bizanta zavisne Italije oni nisu česti u predstavama Raspeća; a pogotovo su oni rijetki u predstavama samoga Skidanja s križa. Sandberg-Vavalà donosi preglednu tablicu sa 74



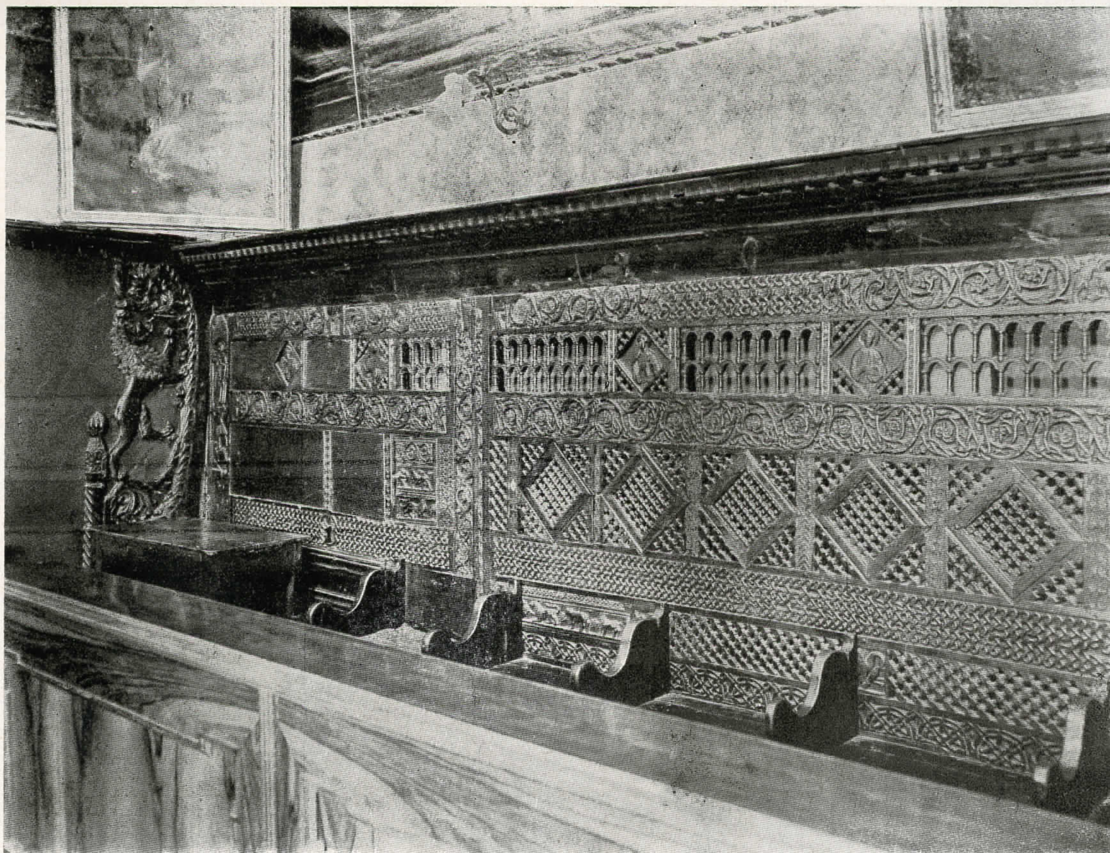
46. DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU: OPĆI PREGLED

prikaza Skidanja s križa u talijanskoj srednjevjekovnoj umjetnosti; u tom velikom broju samo su na šest spomenika prikazani Sunce i Mjesec, a samo na tri spomenika imamo Ivana s Evanđeljem u ruci (inače Ivan plače ili hvata Kristovu lijevu ruku). Značajno je, da se oba ova motiva nalaze u Skidanju s križa brončanih vrata u Veroni iz XII. stoljeća. To je djelo, koje, i u stilu i u ikonografiji, odaje veze s umjetnošću onkraj Alpa (vidi o tim vratima str. 32) (152). Napomenut ću, napokon, da u ikonografiji Bizanta, koji je uvijek rezerviran i ceremoniozan, Marija obično prima ruku Krista rukama zastrtim plaštom; na spomenicima na Zapadu, kao na splitskim vratima, ona hvata izravno rukama i cjeliva ruku mrtvog Sina (152a).

I u prizoru *Polaganja Krista u grob* stoje jedan prema drugomu bitno različiti obrasci Bizanta i Zapada. Na Istoku, u freskama Kapadocije i u bizantinskim minijaturama, nose mrtvog Krista, zavijena u povoje kao mumija, do groba, koji je po običaju starih Židova usječen u hrid. Zapad je ovaku grobnicu, tuđu i nepoznatu u tom kraju, zamijenio, kao i u čudesnom Uskrisenju Lazarovu, s kamenim sarkofagom. Josip iz Arimateje i Nikodem spuštaju Krista u povojima u sarkofag, a treći lik nosi posudu s mirom i alojem, kojima će pomazati Kristovo tijelo. U ovom prizoru slijedi Italija samo izuzetno Bizant i radije poprima i slijedi opisanu shemu ikonografije Zapada. Romanička umjetnost Italije reproducira ovu shemu uz male izmjene i dodatke: čovjek s mastima u Italiji redovito izostaje; prizor se, pod utjecajem srodnih kompozicija, događaja na Golgoti, proširuje grupom Marije, Ivana i svetih žena; sve to dolazi pod dekorativni okvir jedne kupole. Daljnji je razvoj ikonografije na tlu Italije u tome, da u XIII. stoljeću Krista više ne spuštaju u grob zavijena u povoje, već ga polažu u grob na ponjavi i gola do bedara sa samim pojasom, s kojim je bio skinut s križa. Kao prvi primjer ovakvog prikazivanja navodi se Raspelo u Rosanu iz vremena oko 1200. Buvina u Splitu reproducira ovaj talijanski obrazac XIII. stoljeća: gola Krista spuštaju na ponjavi u kameni sarkofag. Samo je splitski majstor izo-

stavio okvir kupole i mjesto toga je, iz svoje mašte, popunio sliku s dvojicom anđela, koji se Kristu klanjaju, odnosno mašu kadionikom (153).
U *Silasku Krista u predpakao* izrađuju Bizant, Zapad i Italija svaki svoj zasebni ikonografijski obrazac. Naivna mašta sjevernjačkih naroda ispoljava se u načinu, kako se ova epizoda prikazuje u umjetnosti Evrope onkraj Alpa. Predpakao je ovdje predočen kao grad utvrđen zidinama i kulama, na koji Krist juriša, ili pak kao rastvorena čeljust nemani i ždrijelo vatre, iz koje Krist izvlači pravednike Starog Zavjeta. Rijetki su odblijesci ovog sjevernjačkog shvaćanja na tlu Italije utvrđeni kaštel pakla na brončanim vratima u crkvi S. Zeno u Veroni i vatra, iz koje Krist vadi Adama i Evu na kandelaberu u Gaeti, pa na nekim minijaturama t. zv. Exultet-svitaka u južnoj Italiji. Ali to su izuzeci. Većina spomenika romaničkog doba u Italiji slijedi i ponavlja odmjerenu bizantinsku formulu. Krist je u sredini između Praroditelja, starozavjetnih proroka i kraljeva, U ljevici drži on pobjednički križ zabadajući njegov kraj u đavla, koji je vezan o razbijena vrata pakla. Krist je ponegdje zdesna, a ponegdje slijeva grupe Praroditelja, koji se odjeveni dižu iz groba; sad on ide ususret Adamu i pruža mu ruku, a sad ga opet vuče iz groba. Ova bizantinska shema prevladava, uz manje izmjene, u Italiji kroz čitavo XIII. stoljeće i tek u umjetnosti primitivnih slikara Trecenta ustupa domaćoj talijanskoj varijanti, koje je prve početke i formiranje Sandberg-Vavalà uočila u nekim spomenicima XI. i XII. stoljeća Krist nije više u sredini simetrijske kompozicije kao u Bizantu, već prilazi s lijeve strane Adamu i brojnijoj grupi pravednika; a sve se odigrava pred pozadinom velike pećine. I upravo ovoj talijanskoj varijanti bizantinske sheme pripada i slika Predpakla majstora Buvine. Kompozicija je u Splitu slična prikazu ovog prizora na freski crkve u S. Angelo in Formis (XI. st.) i na slikanom Raspelu u Posanu (oko 1200.): samo što u Splitu vatra ne liže iz groba Adama i Eve (154).
Posljednja je slika na splitskim vratima *Uzašašće na nebo*. I ova je epizoda u Italiji od XI. pa sve do konca XIII. stoljeća bila prikazana jednako kao i u Bizantu: Krist sjedi u aureoli, koju nose anđeli, na dûzi ili na prijestolu, a ispod njega su Marija i apostoli (155). Vidjesmo pri opisu ovog prizora, kako je i zašto Buvina okljaštrio grupu na zemlji i označio samo humak zemlje.

Time smo dovršili pregled ikonografije svih polja na vratima. Uporedili smo ikonografijske obrasce Buvinova Evanđelja, da tako rečem, u prostoru i u vremenu. Ispitali smo, kako su pojedine epizode Evanđelja u srednjem vijeku prikazivali Bizant, Zapad Evrope i Italija. To su tri kulturne i umjetničke oblasti srednjeg vijeka, koje dolaze u obzir pri proučavanju ikonografije srednjevjekovnog djela umjetnosti u Dalmaciji. Iznijeli smo pored toga, ukoliko nam je bilo moguće, razvoj ikonografije od XII. do XIII. stoljeća; na samom početku ovog posljednjeg stoljeća rezao je Buvina događaje Evanđelja na vratima splitske katedrale. Dojam je našeg ispitivanja možda za čitaoca u prvi mah složen i nejasan. Ali, pokupimo li bitne momente i rezultate, možemo ustvrditi dvoje: prvo, ikonografija majstora Buvine nije jedinstvena; drugo, ona je konzervativna, ali ipak čedo svojega vremena. Naše ispitivanje nije nikako potvrdilo mišljenje, što su ga Wiegand, Tamaro i Venturi olako izrekli, da Buvina reproducira samo bizantinske obrasce.
Pri stvaranju našeg suda u pogledu ikonografije Buvinova Evanđelja moramo najprije ostaviti po strani sve prizore splitskih vrata, koji su zbog jednostavnosti prikazanog događaja svuda jednolični i jednaki ili pak ne pružaju oslona za klasifikaciju zbog krajnje sažetog oblika, koji je dao majstor na ovim vratima. To su ove epizode: Kušanje Krista u pustinji, Razgovor Krista sa Samarjankom, Ozdravljenje bjesomučnog, Ozdravljenje slijepca od rođenja, Slanje 72 učenika u svijet i Tužba Krista nad Jerusalimom. U grupu prizora, iz kojih ne možemo crpsti nikakve pouke za pitanje »Bizant ili Zapad« (Italija), možemo zapravo uvrstiti također Blagovijest i Bijeg u Egipat na Buvinovim vratnicama. Millet spominje Josipa na čelu povorke u Bijegu i Mariju, koja zaprepaštena riječima Anđela izvrće pred njim ruku na dlan, kao motive svojstvene bizantinskoj umjetnosti. Međutim pregledanjem spomenika u Italiji utvrdili smo, da ovi motivi, koji dolaze na splitskim vratima, nijesu bili isključiva osobitost Bizanta.
Čudo u Kani sa svadbenom gozbom za stolom i Uzašašće s Kristom što sjedi na dûzi nebeske aureole odgovaraju bizantinskim formulama. Ali u Italiji, na spomenicima romanike, kroz sve vrijeme od XI. do XIII. stoljeća, javljaju se gotovo isključivo upravo ove formule. Pojava njihova na srednjevjekovnom spomeniku u Dalmaciji (Buvinova vrata), koje se umjetnost razvijala u okviru umjetnosti susjednog Ape-



47. DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU: OPĆI PREGLED

ninskog poluotoka, samo je potvrda poznate činjenice bizantinskog podrijetla srednjevjekovne ikonografije Italije i ništa više. Bizantinskog je podrijetla također Marija, koja leži u betlehemskoj spilji na slamnjači do žena, koje peru malog Isusa, pa Krist, koji jaše na ženski način kod Ulaza u Jerusalim. Zapad je u XII. stoljeću retuširao ove motive, u Francuskoj brže a u Italiji polaganije, i postavio je Mariju na postelju, a Krista posadio na magare kao da jaše na mušku na konju. Ali u vrijeme majstora Buvine prevladava i češća je u Italiji još uvijek tradicionalna bizantinska shema; na spomenicima u Dalmaciji imamo motive retuširane na zapadnjački način tek u radovima radionica majstora Radovana oko sredine XIII. stoljeća. Pojava Marije na slamnjači i Krista s nogama na jednoj strani na Buvinovim vratima jest prema tome više dokaz konzervativnog negoli bizantinskog karaktera ikonografije splitskog majstora. Ali imamo u Buvine ipak detalja, koji upućuju na veze sa spomenicima bizantinskog značaja. Prikazanje u Hramu ima u Splitu, kao u Bizantu i na nekim »bizantinskim« spomenicima Italije, mjesto između Bijega u Egipat i Krštenja u Jordanu. I očajna majka između krvnika betlehemskog Pokolja nevine djece možda je odraz kompozicione sheme omiljele u Bizantu (Milletova »mêlée«). A svakako je za Pranje nogu apostolâ i Posljednju večeru majstor Buvina imao pred očima obrazac bizantinskog podrijetla i značaja. Ne mari, što je on nespretno iskrivio neke detalje u slici Pranja i što je u Večeri uz Krista, koji na način Bizanta blagosilja, a ne pruža zalogaj Judi, prikazao izdajnika izoliranog i s kesom srebrnika u ruci po običaju Zapada. Na utjecaj Bizanta, posredno ili neposredno, moramo svesti i rimsku nošnju vojnika u Apšenju i u Kristu pred Pilatom.

Međutim su detalji i kompozicije, koji se podudaraju s umjetnošću Zapada i Italije, na splitskim vratima brojniji i jasniji. Spomenusmo netom Judu s kesom u Večeri; možemo tome dodati stol pravokutnog oblika u Večeri i Svadbi u Kani. Bizant ne prikazuje kao na splitskim vratima Mudrace s Istoka na Putu i u Poklonu pred Isusom s kraljevskim krunama na glavi; Bizant ne uskrisuje mrtvog Lazara iz sarkofaga, nego Lazar izlazi iz okomitog groba u pećini. Umjetnost Bizanta diže vrlo rijetko Jordan Kristu do ramena u vidu kolobara. Pa

i prizori Muke slijede u većini obrasce Zapada i Italije. Bičevanje Krista vezana straga na stup strano je Bizantu. Ne trebam ponovo navoditi mnogostruke detalje, po kojima su Buvinovo Raspeće na Golgoti i Skidanje Krista s križa bliži umjetnosti Zapada, negoli Bizanta. Neke su pak epizode prikazane prema shemama, koje je upravo talijanska umjetnost bila uvela u romaničku ikonografiju. To su Polaganje Krista u sarkofag, u koji se Krist spušta gol i na ponjavi, pa Silazak u predpakao s Kristom, koji prilazi Adamu i Evi slijeva ispred pozadine velike pećine. Zanimljivo je, da na splitskim vratima ima također motiva, koji su po svojem podrijetlu tipični za umjetnost Zapada onkraj Alpa, a u Italiji su dosta rijetki — barem u Buvinovo vrijeme — a to su: prekrštene noge u kralja Iruda i u rimskog namjesnika Pilata u stavu sudaca; kalež u ruci Krista na Maslinskoj gori; i epizoda Malka, koji stojeći napada Krista u Apšenju. I pomanjkanje ljestava uza Sunce i Mjesec u Skidanju s križa sjeća nas na umjetnost onkraj Alpa.

Ikonografijski obrasci u Buvine nijesu kako vidimo jedinstveni po svom podrijetlu. Oni su »svariati e anche bizantini« (raznovrsni pa i bizantinski), kako ih je kratko i točno okrstio Toesca. Historičari umjetnosti razlikuju u romaničko doba u Italiji, u slikarstvu kao i u skulpturi, spomenike, u kojima je domaća talijanska nota upadnija i jasnija, i spomenike, koji u stilu ili ikonografiji odaju i uže veze s umjetnošću Bizanta. Za ove posljednje spomenike kažu Talijani, da su »bizantineggianti« (Nijemci ih zovu »byzantinisierend«); a javljaju se osobito u krajevima tradicionalnog bizantinskog utjecaja, Veneciji, Siciliji i južnoj Italiji. Prvi su naprotiv značajni za krajeve gornje i srednje Italije.

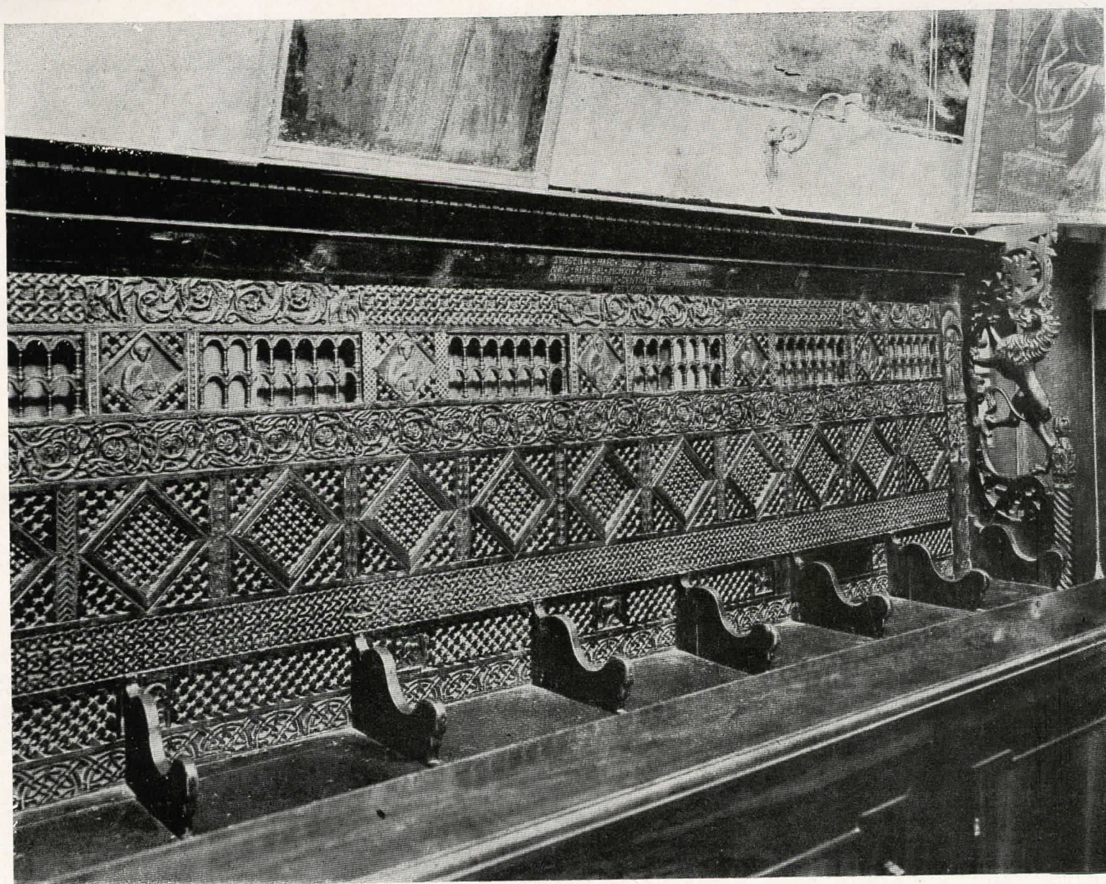
Buvinu ne možemo po ikonografiji uvrstiti ni u jednu ni u drugu grupu. Za drugu grupu ima u njega premalo bizantinskih motiva; a za prvu mu nedostaje odlučno odvajanje od Bizanta i oživljavanje tradicionalnih obrazaca. Očito je Buvina crpao pouke za ikonografiju Evanđelja iz više predložaka i nehotice nam misao leti na mnoge i dragocjene knjige, koje Toma Arciđakon spominje u posjedu nadbiskupa Splita i vjerojatno naručitelja splitskih vratnica, Bernarda iz Perugije.

Srednjevjekovna se ikonografija formira na Zapadu pod utjecajem i u dodiru sa središtima skolastične učenosti. Ikonografijski obrasci putuju iz jednog kraja u drugi kraj, gdje se djelomice retuširaju i prilagođuju prilikama, kulturnim sklonostima i umjetničkim tradicijama nove sredine. Ali u periferijskom kraju kao što je Dalmacija crkvena učenost nije tako jaka, da bi dirala u poprimljene ikonografijske formule. A s druge strane umjetnička djelatnost u dalmatinskim gradovima nije bila tako intenzivna, da bi majstori u svojim radionicama imali gotove i naučene obrasce za sve epizode iz Evanđelja kao što su ih jamačno imali za dekorativne detalje. Prikazivanje Evanđelja u onako širokom ciklusu kao na Buvinovim vratnicama bilo je u pokrajini rijedak podhvat. Majstori su se morali u takovim slučajevima uteći predlošcima. A da se je Buvina poslužio s više predložaka, to nam svjedoči raznovrsnost njegovih kompozicija, u kojima nađosmo obrazaca bizantinskih i zapadnjačkih, obrazaca tipičnih za Italiju, dapače obrazaca svojstvenih krajevima onkraj Alpa.

Sličnu smo pojavu već prije utvrdili kod drugog daleko naprednijeg dalmatinskog spomenika, portala majstora Radovana u Trogiru iz sredine XIII. stoljeća. Alegorije mjeseci u godini na nutarnjim stupcima ovog portala odaju, po mnogim znakovima, dvojako podrijetlo. Na lijevom stupcu prikazao je Radovan mjesec Prosinac do Ožujka prema jednom ciklusu zapadnjačkog značaja, koji je počinjao s Prosincom; a na desnom stupcu isklesao je još jednom Ožujak pa Travanj prema ciklusu bizantinskog značaja, u kojemu je kalendarska godina počinjala s mjesecom Ožujkom (156).

Buvina je konzervativan majstor. On voli jednostavne kompozicije, ne osvježuje ikonografiju unošenjem detalja zapaženih u životu i ne proširuje evanđeoske događaje u niz epizoda. On naprotiv izostavlja sekundarne epizode, na primjer paomu ili grad u Bijegu, svinje kod Bjesomučnog, ribnjak Siloi kod slijeporođenog; a ispušta mnoge detalje, pogdjekad i bitne za sadržaj i smisao. To smo imali prigode utvrditi kod mnogih njegovih evanđeoskih prizora. Zgodno je i poučno uporediti u tom pogledu Buvinova vrata sa širokim ciklusom Evanđelja na brončanim vratima u Beneventu iz konca XII. stoljeća.

Ali u Buvine nema ipak pravih anahronizama; nema motiva, koji se ne bi javljali i u suvremenim spomenicima Italije. Jedini su izuzetak tri mladolika golobrada Kralja s Istoka. Brada kao oznaka zrele dobe odnosno oznaka starosti dolazi kod triju Mudraca s Istoka već na dvjema uljenim ampulicama iz Monze i evanđelijaru iz Ečmiadžina na samom početku srednjeg vijeka. Ovi spomenici, po Mâle-



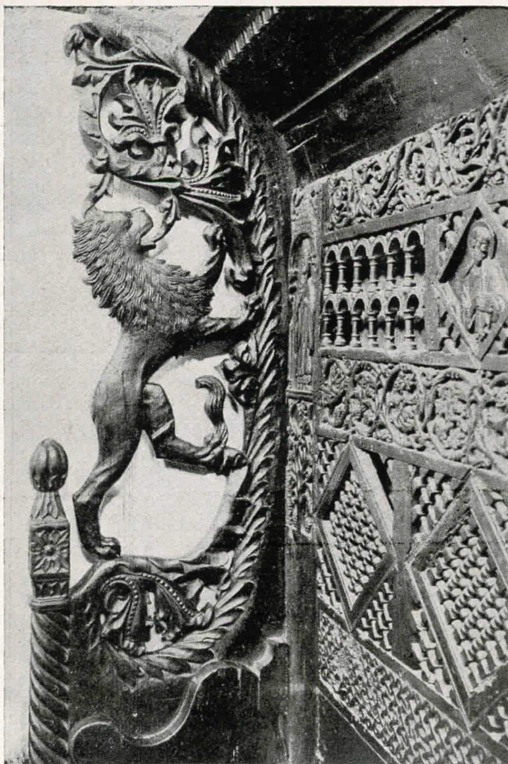
48. DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU: OPĆI PREGLED

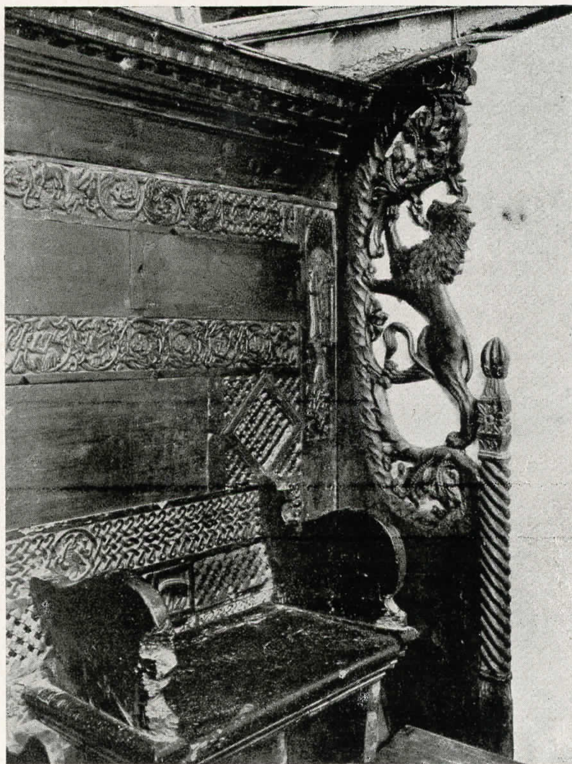
ovu mišljenju, reproduciraju monumentalne kompozicije propalih mozaika starokršćanskih svetišta u Palestini. Prema tome je umjetnost počela vrlo rano razlikovati Mudrace po dobi života. Bradati su Mudraci već na pluteju u Sv. Donatu u Zadru iz vremena o koncu hrvatske narodne dinastije. Tri kralja različite dobi života pravilo su u romaničkoj umjetnosti Italije od prvog početka. Moramo duboko saći u prva stoljeća srednjeg vijeka, da naiđemo na trojicu mladolikih Mudraca; u skulpturi Italije poznat mi je takav prikaz na oplati oltara langobardskog vojvode Rathisa iz sredine VIII. stoljeća u crkvi S. Martino u Cividale-u (157). Sumnjam, da je Buvina imao ovako star predložak u rukama, i radije mislim, da prikazivanje Triju kraljeva bez brade na splitskim vratima ima izvor u sklonosti majstora za jednolične obrasce. Zbog istog su razloga u njega sva trojica kraljeva pala na oba koljena pred Isusom; ne znam ni za ovo primjera u srednjevjekovnoj umjetnosti.

Za onoga, koji se bavi srednjevjekovnom umjetnošću, začudna je u prvi mah relativna širina, kojom su na spomeniku iz XIII. stoljeća prikazani Kristovo Javno djelovanje i Čudesa u Galileji i Judeji (Buvina: Samarjanka i 4 čuda) Zrela romanika i visoki srednji vijek napuštaju prikazivanje ovog otsjeka Kristova života (vidi str. 46). Ali je Italija u ovom pogledu konzervativna. Na mozaicima u Monreale-u i na paliottu u Salernu iz XII. stoljeća ima deset Kristovih čudesa; a anonimni majstor brončanih vrata u Beneventu, malo godina prije Buvine, namijenio je uz prizor Samarjanke na Jakovljevu Bunaru još šest polja Kristovim čudesima (158).

Ikonografija je Buvine, rekosmo, ipak čedo svog vremena. Ima na splitskim vratima u prizorima Muke čitav niz motiva, koji se ni u Italiji ne javljaju prije godine 1200. Sandberg-Vavalà spominje kao najstariji sačuvani spomenik, na kojemu je Krist razapet na križu s pojasom iz jednog tkiva, Raspelo slikano negdje iza godine 1200. u crkvi S. Francesco u Assisiju; a kao najstariji poznati joj spomenik s Kristom, koga spuštaju u grob gola i položena na ponjavi, navodi ona slikano Raspelo u Rosanu, i ono iz vremena oko godine 1200. Prvi put se javlja kalež u Maslinskoj gori na bjelokosnom triptihu u Modeni, djelu izrađenu na obratu XII. i XIII. stoljeća; poslije dolazi ovaj

motiv tek kod slikara-primitivaca Trecenta. Prizor Malka, koji stojeći napada Krista, donosi u Italiji nekoliko slikanih Raspela XIII. stoljeća. Na Raspelu u Sarzani iz godine 1138. bičevani Krist još nije vezan o stup u strogom, frontalnom stavu kao u Splitu; ovaj stav postaje češći istom u XIII. stoljeću (159). Na portalu majstora Radovana u Trogiru Krist je na primjer još sa strane stupa u profilu.
Suvremenost i naprednost ponekih ikonografijskih obrazaca ne smiju nas čuditi kod majstora, koji inače u evoluciji stila zaostaje za svojim suvremenicima. Stil je mnogo više vezan o samu ličnost majstora i o sredinu, u kojoj on radi, zavisan je više od stepena razvoja umjetnosti u toj sredini, negoli od ikonografijske formule. Ove, pogotovu u pokrajini, određuju naručitelj i predlošci, koje eventualno naručitelj stavlja majstoru na raspoloženje. Po svoj je prilici majstor Buvina imao pred sobom ciklus Muke Gospodinove na spomeniku — vjerojatno je to bio iluminirani rukopis, koji je bio izrađen malo godina prije njegovih vrata (160). Taj je spomenik morao potjecati iz kraja, koji je imao veze s umjetnošću onkraj Alpa, jer se u epizodama Muke na splitskim vratima nalaze mnogi motivi, koji su početkom XIII. stoljeća rijetki na spomenicima Italije, a značajni su za umjetnost onkraj Alpa (Pilat sa prekrštenim nogama, kalež na Maslinskoj gori, Malko navaljuje na Krista, Skidanje s križa bez ljestava a sa Suncem i Mjesecom).
Još jedno moram istaknuti u pogledu ikonografije majstora Buvine. Majstor ne obnavlja baštinjene formule u smislu stremljenja svoga vremena kao Benedetto Antelami u sjevernoj Italiji ili majstor brončanih vrata u Beneventu u južnoj Italiji. Ali on tretira tradicionalne obrasce Evanđelja ponekad slobodom i proizvoljnošću značajnom za rad pokrajinskih majstora. O tome sam opširno pisao u radnji o portalu majstora Radovana. Utvrdio sam na portalu tog našeg velikog majstora sijaset pobrkanih prizora, osebujnih detalja i dodataka ustaljenim ikonografijskim obrascima, koji stavljaju u nepriliku svakog historičara umjetnosti, koji ne uzimlje u obzir zasebne prilike rada u pokrajini. U Trogiru, kao kod vrata u Splitu, imao sam dojam, da crkva, koja nadahnjuje umjetničku djelatnost i naručuje spomenike, ne rukovodi izravno radom majstora, to jest ne određuje stvarno izvođenje ikonografijskih predložaka. I Buvina samovoljno ujednostavnjuje i skraćuje neke prizore. On zaboravlja dati golube u ruke Josipu u Hramu, izostavlja goluba sv. Duha i ruku Boga-Oca u Krštenju; dapače kljaštri u Uzašašću u nebo čitavu grupu, koja je ostala na zemlji. Majstor ne razbija glavu oko toga, da li pri tome prizori gube smisao i sadržaj. Nadalje, majstor krivo shvaća i reproducira više detalja u Pranju nogu apostola; zamjenjuje slugu Malka s rimskim legionarom; a svetim ženama daje u ruke mirodije prije posjeta Svetog groba na Uskrsnu nedjelju. Na Maslinskoj gori prati Krista, iza Judine izdaje, jedanaest apostola; trojicu uzima Krist sa sobom, kad se povlači na molitvu. Na spomenicima umjetnosti, u raznim epizodama Maslinske gore, prikazano je prema tome ili svih jedanaest apostola na okupu ili su pak oni razdijeljeni u grupe od tri i od osam apostola; u majstora Buvine ih iza brda spava pet. Da je nadbiskup Bernardo iz Perugije nadzirao rad majstora, ne bi nikako bilo ove slobode i ovih omašaka u ikonografiji.
4. *Stil evanđeoskih prizora.* Oni, koji su pisali o vratima majstora Buvine, izrazili su se samo kratko i uzgredno o njegovu stilu. Bez potanjeg obrazloženja bio je splitski majstor doveden u vezu s različitim utjecajima i različitim oblastima umjetnosti.
Prvi, koji je pokušao odrediti mjesto majstora Buvine u umjetnosti, bio je A. Venturi. On je to učinio u III. svesku svoje velike povijesti talijanske umjetnosti, koji je prikazao skulpturi romanike (166). Venturi je postavio i majstora Buvinu u okvir svoje opće, »mletačke«, koncepcije srednjevjekovne umjetnosti u Dalmaciji. Zaveden političkom historijom dalmatinskog primorja u novom vijeku i pod dojmom javnih zgrada, koje su u to doba Mlečići dizali u Dalmaciji, i brojnih umjetnina, koje su u posljednja dva stoljeća mletačke vladavine naši ljudi nabavljali iz Mletaka, Venturi je također sveo pojave umjetničkog života na našoj obali u srednjem vijeku na isti nazivnik: Veneciju.
Pored finih ikona, koje su Mlečići dobavljali iz Carigrada i njima resili svoju katedralu posvećenu evanđelistu sv. Marku, razlikuje Venturi u mletačkoj romaničkoj plastici tri struje: domaću struju, koja amo-tamo, svijesno i blisko, podražava ostacima iz starokršćanskog vremena; niz radova, koje izrađuju klesari doseljeni iz Verone; napokon grupu majstora, koji usvajaju, profinjuju krepke oblike lombardijskog majstora Benedetta Antelamija oko sredine XIII. stoljeća na arhivoltima glavnog portala sv. Marka. Svaka od ovih struja ostavila je, po mišljenju Venturijevu, tragova u spome-





DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU:

49. LAV NA KRAJU KORA

50. LAV NA KRAJU KORA

nicima Dalmacije. Portal majstora Radovana u Trogiru plod je utjecaja i suradnje našeg majstora i nekog mletačkog vajara odgojenog pri radovima na arhivoltu portala sv. Marka. Relijef Rođenja u crkvi sv. Šimuna u Zadru djelo je veroneškog klesara, koji je radio u Mlecima. Buvinova su vrata kao i neke skulpture u sv. Marku u Mlecima imitacija starokršćanskih sarkofaga.

Tako piše Venturi. Ovakvo je prikazivanje daleko od istine. Venturijevo je pisanje pogrešno u historijskom kao i umjetničkom pogledu; netočno u glavnim linijama i u konkretnim tvrdnjama. Mlečići su muku mučili, dok su svoju neospornu vlast u vodama Jadrana, koji oni još u srednjem vijeku ponosno zovu Golfo di Venezia, ustalili i učvrstili u gradovima i mjestima na istočnoj obali ovog mora. To se zbilo tek o početku XV. stoljeća, poslije sloma hrvatskog plemstva u 25-godišnjem buntovnom pokretu. U vrijeme majstora Buvine Split, Trogir, a i veći dio otoka u rukama su ugarsko-hrvatskih kraljeva; a i grad Zadar im se, po svojim silama i prilikama, otima. U ovo su vrijeme Mleci stovarište umjetničkog blaga sa bliskog Istoka i stjecište umjetničkih utjecaja iz Bizanta i talijanskog kopna. Do vlastitog izraza u umjetnosti i do ekspanzije svoje umjetnosti Mleci su jedva do tog vremena bili došli. Nije stoga čudo, da se u dalmatinskoj umjetnosti romaničkog razdoblja, u razmjeru osjeća najmanje utjecaj Mletaka. Vjeran svojoj tezi i svojem apriornom stavu, ispušta Venturi u prikazu dalmatinske romanike dva važna spomenika umjetnosti u Splitu, mramornu propovjedaonicu i drvena korska sjedala u katedrali; jamačno zbog toga, što ih ne može, uz najbolju volju, vezati o struje i o spomenike u Mlecima. A kod spomenika, koje navodi, čini to usiljeno i proizvoljno. U studiji o Radovanovu portalu pokazao sam, na što se svodi stvarni dio i posrednička uloga Mletaka na tom remek-djelu dalmatinske srednjevjekovne umjetnosti. Relijef s prikazom Kristova Rođenja u Sv. Šimunu u Zadru, koji Venturi i Gabelentz pripisuju dlijetu veroneškog klesara iz Mletaka, ubraja Toesca u »sculture orientali e bizantine della regione veneta«. Ako je relijef i dospio u Zadar iz Mletaka, on je dokaz trgovačkih veza naših gradova s Mlecima više negoli mletačkog utjecaja u našoj umjetnosti (161).

Što se pak tiče Buvinovih vratnica, tu je u pitanju i sama podloga, na koju je Venturi postavio svoju tvrdnju. Historičari umjetnosti naime zabacuju Venturijevo mišljenje, da su arhitrav u atriju sv. Marka u Mlecima i dva

stražnja skulptirana stupa velikog tabernakula u istoj crkvi srednjevjekovne imitacije starokršćanskih spomenika, već ih smatraju izvornim starokršćanskim radnjama (162). To su »spolia«, koja su dospjela u Mletke sa bližnje terraferme ili sa Istoka trgovinom ili plijenom. Nema u srednjem vijeku u Mlecima podražavanja starokršćanskim sarkofazima, i prema tome nema Buvina veze s Mlecima, pa taman se on vraćao na umjetnost prvih vremena kršćanstva, kako tvrdi Venturi.

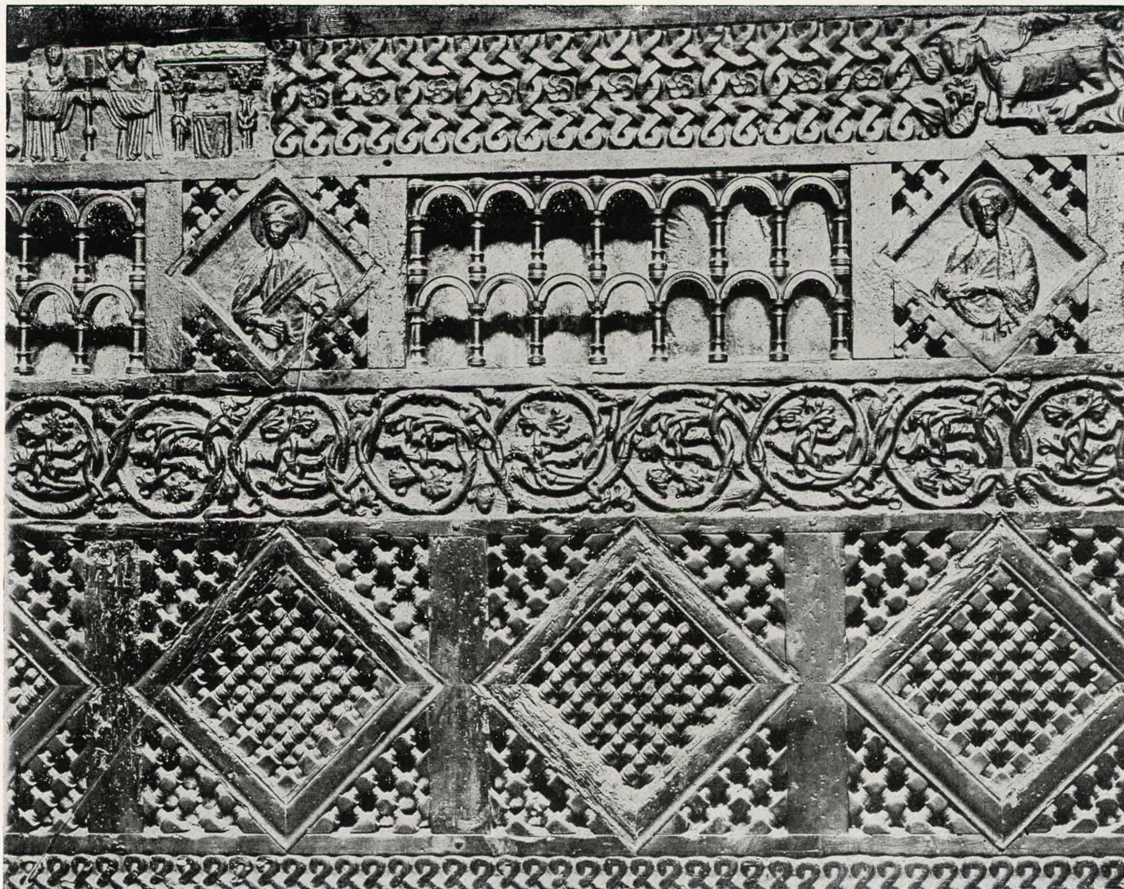
Uistinu su pak njegove vratnice djelo srednjeg vijeka i u ikonografiji i u stilu. Evanđelje je na splitskim vratima prikazano u široku historijsko-narativnom ciklusu srednjega vijeka, a ne u sažetim i odabranim simboličkim predstavama starokršćanske umjetnosti. Čudo u Kani pretvorilo se u svadbenu gozbu. Tri Mudraca s Istoka postali su već Tri kralja. Grobnicu Lazarevu usječenu u hridi zamijenio je sarkofag. Pridošle su epizode, kojih još nema na starokršćanskim sarkofazima i freskama, kao Bijeg u Egipat, Prikazivanje u Hramu, Kušanje Krista u pustinji. Muka je Gospodinova prikazana u dramatskim kompozicijama i detaljima, koje je stvorila umjetnost srednjeg vijeka. A i stil Buvine nije nikako »un ritorno all'antico« u onom smislu, kako Venturi hoće.

Stil, kojim su u Splitu izrađeni prizori Evanđelja, odgovara u svim glavnim i bitnim osobinama srednjevjekovnoj romanici. To sam potanko izložio u opisu stila evanđeoskih prizora (vidi pogl. II A 4). Buvinovi figuralni prizori sjećaju na skulpturu starokršćanskih sarkofaga najviše po tome, što vrlo često likovi zauzimlju svu visinu polja. Na spomenicima, koji prikazuju široke cikluse iz Svetog pisma u brojnim epizodama, kao što su brončana vrata u Veroni (S. Zeno), Pisi, Monreale-u i Beneventu, sitni su likovi slobodno raspoređani u ovećim pravokutnim okvirima (slika 33 i 34). Ali ima u romaničkoj plastici spomenika, u kojima se likovi redaju u čitavoj visini skulptirane kompozicije kao u Splitu (slika 73). To je pravilo kod arhitrava portala, skulptiranih prizora na pročeljima crkava i na oplatama propovjedaonica (163). Možda su ovakav način srednjevjekovni majstori preuzeli sa starokršćanskih sarkofaga. U mnogočem skulptura romanike — iza dugog razdoblja, u kojemu je ljudski lik bio iščezao u kamenoj plastici — nadovezuje i vraća se na rezultate i oblike starokršćanske i antičke figuralne umjetnosti. Svakako ni za ovo ne dolazi kod Buvine u obzir posrednička uloga Mletaka. Ako se majstor bilo u čemu ugledao u starokršćanske spomenike, bili su to sarkofazi njegova rodnog kraja.

Ima još jedan talijanski pisac, koji Buvinova vrata dovodi u vezu s umjetnošću grada na lagunama. G. Fiocco u prikazu umjetnosti Venecije u »Enciclopedia Italiana« ubraja i Buvinu i Radovana u »una scuola scultorica propriamente veneta, contemperante la tradizione lombarda protogotica con suggerimenti bizantini di classicità e pittoricità (164) (u vajarsku školu uistinu mletačku, koja miješa protogotičku lombardijsku tradiciju s bizantinskim pobudama klasiciteta i slikarskog shvaćanja). To je škola, precizira dalje Fiocco, koja se u XIII. stoljeću formirala i odnjihala na radu arhivolata glavnog portala Sv. Marka u Mlecima. Fiocco ovdje brka škole i vrijeme. Portal Sv. Marka, koji ima izvjesnu vezu s radom Radovana na portalu u Trogiru iz godine 1240., dobio je svoj vanredni skulptorski ukras tek sredinom XIII. stoljeća na domaku gotike i ne dolazi u obzir za vrata u Splitu, koja su bila izrađena na samom početku stoljeća. U stilu pak zja ponor između primitivnog oblikovanja majstora Buvine i profinjenih skulptura mletačkog i trogirskog portala. Razlika je između rada Buvine s jedne strane i djela Radovanove škole i portala u Sv. Marku s druge strane toliko očita, da je na tome suvišno insistirati (165).

Nekoliki pisci govoreći o majstoru Buvini spominju Bizant. To čini J. Wiegand uspoređujući splitska vrata s onima u crkvi Santa Sabina u Rimu, Vasić u svojoj knjizi o srednjevjekovnoj umjetnosti u Dalmaciji i G. de Francovich u popisu srednjevjekovnih skulptiranih vrata, koji on donosi u novoj talijanskoj enciklopediji pod riječju »porta«. Nego treba ovdje dobro razlikovati. Ako ovi pisci rabe istu riječ, ne daju joj isto značenje. U Wieganda, koji piše godine 1900., umjetnost Bizanta u stvari ne znači drugo, negoli umjetnost srednjeg vijeka prije gotike. Wiegand se naime još uvijek drži zastarjelog mišljenja, po kojemu je sva romanička umjetnost Zapada u stvari čedo Bizanta. Buvina je prema tome po njegovu mišljenju onoliko »bizantinski« koliko i svi ostali romanički spomenici Dalmacije i Italije. Vasić i Francovich vide naprotiv utjecaj Bizanta u neplastičnom, sploštenom značaju Buvinovih likova (166).

Istina je, da je bizantinska umjetnost uvijek umjerena u isticanju plastičnog volumena. Bizant jedva pozna slobodnu statuarnu plastiku (ronde bosse, Rundskulptur); a i bizantinski skulptirani relijef nije nikada pun i ispupčen



51. DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU: DETALJ

kao na Zapadu. Ali bizantinski majstori, u reljefima vajanim u mramoru i bjelokosti ili iskuckanim u srebru i zlatu, rabe virtuozno stiliziranu liniju, fino i delikatno cizeliraju detalj i u većoj mjeri pridržavaju klasične motive i geste antike. Spomenut ću kao primjer bizantinske radnje mramornu Majestas Domini uzidanu u zid katedrale u Rabu, koja je na ovaj naš otok dospjela iz Bizanta ili Mletaka. Navedene značajke bizantinske skulpture zapažaju se, u izvjesnoj mjeri, i na svim onim spomenicima u Italiji, kojih su majstori školovani na bizantinskim ikonama i bizantinskoj zlatariji, pa stoje pod njihovim utjecajem. To se na primjer jasno odrazuje i vidi u radu mnogih vajara u mramoru u Veneciji, južnoj Italiji i Toskani (167). Ali tim značajkama nema traga na primitivnim i nedotjeranim Buvinovim likovima: njihova sploštenost ima drugi izvor.

Toesca napokon piše, da Buvina tretira relijef u jednostavnim oblicima, koji potsjećaju na lombardijske XII. stoljeća (trattò il rilievo con semplificazioni che richiamano le lombarde del XII. secolo). Lombardijska skulptura vodi u Italiji u vrijeme XII. stoljeća. U radu majstorâ Vilima iz Modene, Nikole iz Ferrare i Benedetta Antelamija u Parmi ogleda se razvoj i uspon svekolike talijanske romaničke plastike ovog stoljeća (slika 73). Razumljivo je, da rad majstora u dalmatinskom primorju na domaku i dohvatu Italije ima izvjesnih dodirnih točaka s umjetnošću onog kraja, koji formira i predvodi romaničku figuralnu plastiku na Apeninskom poluotoku. A nije ni čudo, da majstor konzervativne pokrajinske sredine još na početku XIII. stoljeća ide u mnogočem uporedo s razvojem umjetnosti XII. stoljeća. Pri opisu stila imao sam prigode uporediti motive i crte Buvinove umjetnosti sa spomenicima na poluotoku s druge strane Jadrana. Crte, u kojima se oni podudaraju, neminovna su posljedica onog trajnog strujanja kulturnih dobara i utjecaja, koji su se iz Italije prenosili na našu obalu kroz čitav srednji vijek, pa i onda, kad ne možemo odrediti kanale i puteve, kojima se to strujanje vršilo.

Ali Toesca ne precizira potanje svoju tvrdnju, A ne čini to zbog toga, što nema u Buvine onih specifičnih crta i značajki spomenutih lombar-

dijskih majstora, koje se ispoljavaju u određenim tipovima glava i u određenom tretiranju kose i nabora haljina itd., a koje crte i značajke susretamo na onim spomenicima raznih krajeva Italije, kojih se majstori povode za radom majstora Vilima, Nikole i Antelamija. Buvina se samo kreće u širokom općem okviru talijanske romanike; ali ne možemo utvrditi njegovu zavisnost od izvjesnog kraja, izvjesnog majstora ili izvjesnog spomenika u Italiji. Pored sličnosti ima i mnogo razlike između njegova rada i suvremenih spomenika onkraj Jadrana. A ove razlike crpe majstor iz prilika vlastite sredine i iz vlastitog temperamenta.

Buvinovi se anđeoski prizori odlikuju dostojanstvom likova i osobitom mirnoćom, koja čini njegove prizore osobito privlačljivima. Njegovim figuralnim rezbarijama kao da još manjka tipično i posvudašnje nastojanje romaničke skulpture, da, taman na štetu korektnosti forme, izrazi život u svojoj realnosti i kretnji i prikaže ljudski lik u njegovu plastičnom volumenu.

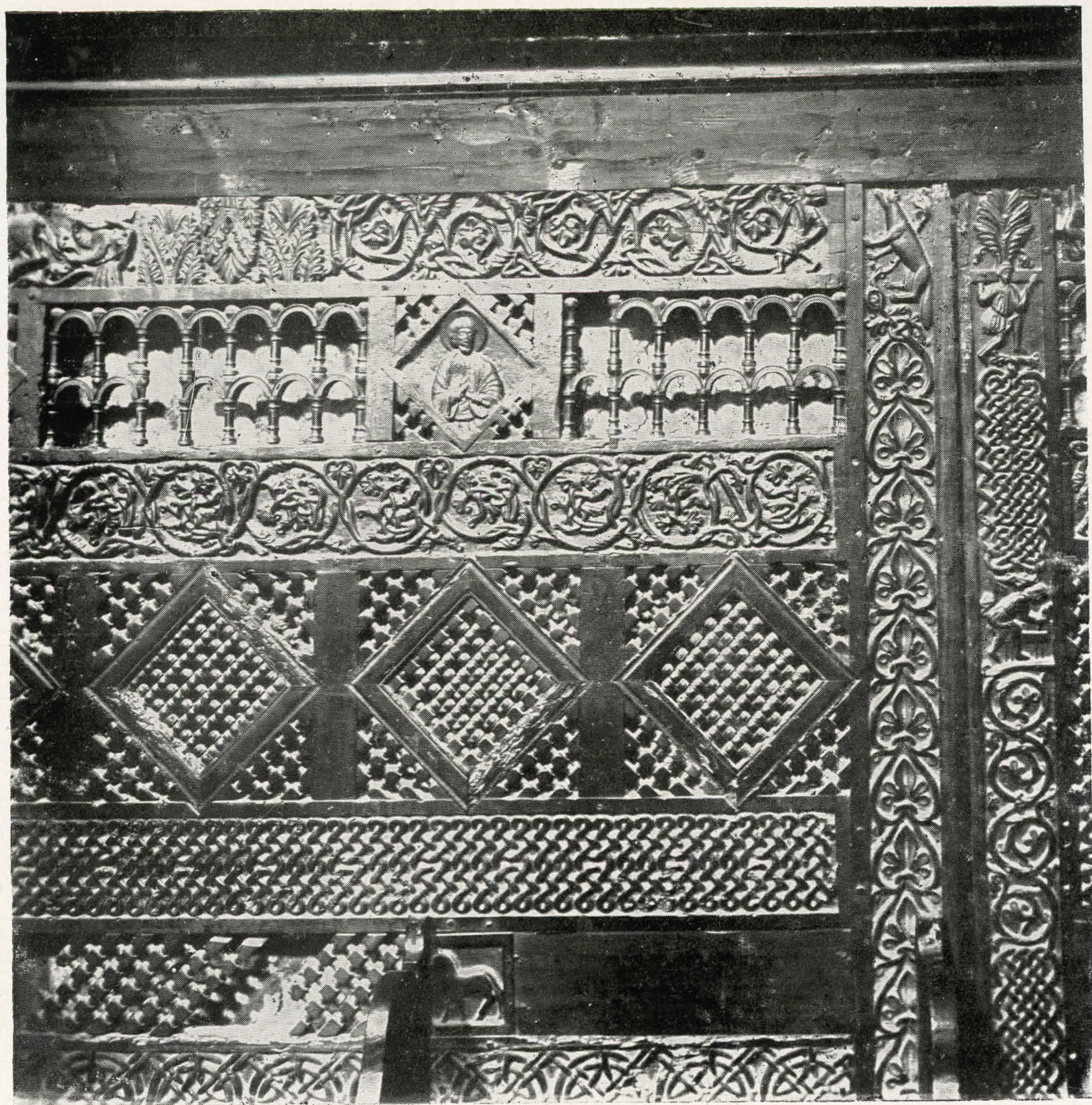
U svojoj sam disertaciji još godine 1920. pisao o tome: »Die romanische Kunst kehrt, nach Überwindung des geometrisch-linearen Stiles der Völkerwanderungszeit, mit frischem Mute zu den Bestrebungen, die menschliche Gestalt in ihrer Form und das Leben seiner mannigfaltigen Bewegtheit darzustellen, angeregt mittels einer, sei es direkt sei es durch Vermittlung der byzantinischen Kleinkunst, erworbenen Kenntnis der antiken Formenbildung sowohl als belehrt durch Erfahrungen der eigenen Beobachtung der Wirklichkeit. Dieses Streben wird nicht immer und überall von gleichem Erfolge begleitet. Es entspricht vielfach das mangelnde Können nicht dem Wollen der Meister. Es tritt aber von Anfang an die Tendenz prägnant zu Tage, die Figuren von der Fläche loszumachen und dem Körper sein Volumen zurückzugeben, obwohl dies aus Unkenntnis der Proportionen und Formen zuweilen zu plumpen, lächerlichen Missbildungen führt. Das Streben, das wirkliche Leben in der reichen Mannigfaltigkeit der Bewegung abzubilden, führt wieder, besonders bei minder begabten Meistern, zu überstürzten und verzerrten Gesten, zu einer eckig-gebrochenen Haltung der Figuren (Bronzetür aus S. Zeno in Verona). Fast immer aber entschädigen uns einzelne, dem Seelenleben frisch abgesehene, Züge und eine naive Erzählungsfreude für die Mängel der dürftigen Formenbildung. Im Gegensatze dazu steht das tiefenarme Volumen der Reliefs unserer Holztüren, das Masshalten in den Bewegungen und der Haltung der Gestalten und die unplastischen, rein linear empfundenen Faltenlinien der Kleider«.

O istinitosti ovih riječi može nas uvjeriti poredba Buvinovih vratnica sa skulpturama drvenih vrata u Kölnu, koja se u posljednje doba pripisuju vremenu posvete crkve sv. Marije godine 1065. Relijef je u njima pun, iskače iz plohe, a kretnje su likova žive i nemirne. Do Raspetog na Golgoti nalaze se Longin i Stefaton: gledajući u Krista jedan se lomi, a drugi iskrivljuje nogu. Neposredno iz života crpen je sluga, što čuči ispod postelje Josipa u snu, i apostol, što u Uzašašću rukama briše suze s očiju (167a).

Svega toga u Buvine nema. Majstor Buvina predočuje onakvu umjetnost, kakvu je osvitom XIII. stoljeća mogao dati naš domaći ambijenat, prije negoli je umjetnički rad u srednjem dalmatinskom primorju bio obnovljen i oplođen novim i jakim impulsima sa strane Italije. Ovo se zbilo nekoliko desetljeća kasnije i očituje se u radu daleko naprednijeg majstora Radovana, u njegovu portalu u Trogiru i krasnim relijefima njegove škole na splitskom zvoniku.

U konzervativnoj pokrajinskoj sredini shvatljiva je pojava majstora, koji je, u isto vrijeme, siguran i rutiniran u izvođenju motiva na ornamentalnim trakama vratnica, a primitivan, nedotjeran i za svoje vrijeme zaostao u izradbi figuralnih prizora Evanđelja. U takvoj nas sredini ne čudi ni vrlo plitak relijef ni linearan značaj tretiranja haljina Buvinovih likova. To su znaci, da se naša domaća sredina, prije nego je bila zahvaćena snažnim zamahom romaničke umjetnosti (Radovan), nije bila do kraja raskrstila sa shvaćanjem i tradicijama predromaničkih starohrvatskih uresnih skulptura.

Plitke i plosnate vajarije starohrvatskog crkvenog namještaja, koje pretvaraju sve u linearan crtež, dugo su se održale u dalmatinskom primorju. Vrlo zanimljive su u ovom pogledu dvije mramorne skulptirane ploče u zadarskom muzeju sv. Donata, na kojima je prikazan čitav niz prizora iz Evanđelja (slika 41 i 42). Ploče su iz vremena oko godine 1100., kada se i u Dalmaciji osjetila potreba, da se Evanđelje prikaže u široku historijskom slijedu prizora, ali kad naši domaći klesari nijesu još poznavali romaničke plastične oblike i prikazivanje ljudskog lika. Starohrvatske su naime skulpture bile



52. DRVENE KORSKE KLUPE U SPLITU: DETALJ

čist ornamenat, koji nije znao za ljudski lik. Majstor, koji je izradio zadarske ploče, pomogao se jednostavno tako, da je za novu ikonografijsku temu figuralne narativne plastike pridržao dotadašnji stil plosnatih plohorezbarija i razriješio likove u linearan crtež na plošnom relijefu. Mutatis mutandis — jer je međutim bilo prošlo više od stoljeća — imamo analogan slučaj u Splitu: i majstor Buvina kao da još nije posvema svladao plosnati i linearni način ranosrednjevjekovne plastike.

U ovom mogao je Buvinu učvrstiti i jedan drugi momenat, to jest njegova praksa kao slikara. Stare bilješke zovu Buvinu slikarom. Spominje se njegova slika sv. Krištofora na trgu pred splitskom katedralom. Na slikarski način i na minijature potsjećaju: lišće, koje se ukusno prepleće iznad dvostrukih arkada u Blagovijesti, i dva lista, koji izbijaju iz baze, na kojoj je osovljen stup Kristova Bičevanja. Slikarskom temperamentu odgovara kapitelić podmetnut pod kadu za vodu u Pranju nogu apostolâ. Igrarija je slikareve mašte i trolisni cvijet što ispunja donji lijevi ugao u sceni Rođenja. Ali je ove motive majstor mogao preuzeti s kojeg iluminiranog rukopisa zajedno s ikonografijskim obrascem: onako, kako je preuzeo groteskne glavice uresnih traka vratiju. Važnije je to, da u nekim poljima draperija likova ima značaj kaligrafijske igrarije minijatorove ruke. Pogledajmo na primjer linije trokuta, ucrtane jedne nasuprot drugima, na plaštu Josipa u Hramu, na plaštu Marije Blagovijesti, pa u plaštu Marije i haljinama triju Kraljeva u Poklonu pred Isusom: one neminovno izazivaju dojam, kao da ih je izradila ruka, koja je bila navikla crtati oštre linije draperije u minijaturama (168).

C. IME, VRIJEME I RAD MAJSTORA BUVINE

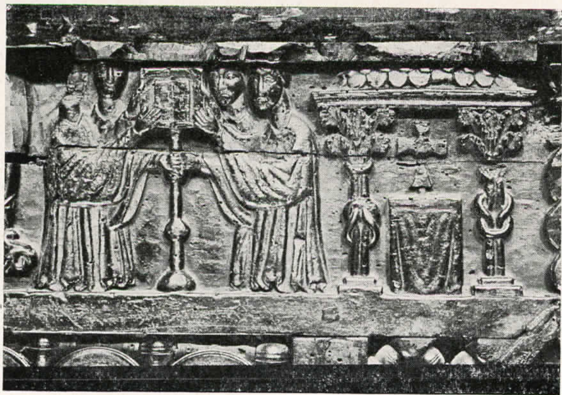
Dne 23. travnja 1214., na dan sv. Jurja, postavljene su na vrata splitske katedrale vratnice iz tvrde orahovine, koje je izradio domaći majstor Splićanin Andrija Buvina, vajar i slikar u tom gradu. U isto je vrijeme majstor izradio sliku sv. Krištofora na trgu pred katedralom. Sve ovo znamo po bilješkama, koje je u nekim rukopisnim kodeksima djela splitskog historičara Tome Arciđakona »Historia Salonitana« ubilježila poznija ruka, pa po vijestima dvojice pisaca XVII. i XVIII. stoljeća, Niccolinija i Farlatija. Ove su bilješke i vijesti njihovi autori prepisivali i preuzimali jedni od drugih i pri tome su bili iskrivljeni poneki detalji. Ovu su zbrku još i više povećali pisci prošlog stoljeća, koji su slabo čitali stare zabilješke. I tako se ime majstorovo pored Buvine spominjalo kao Guvina, Gavina, dapače i Gruvina; a kao godina, u kojoj su drvene vratnice bile postavljene na ulazu u katedralu, spominjale su se uz 1214. i godine 1308. ili 1313. A lik sv. Krištofora, koji je majstor naslikao, pripisivao se slikaru imenom Pedruz, Prudenzius ili Pudentius. Da rasvijetlimo ova pitanja, iznijet ćemo redom djela, u kojima se nalaze vijesti o splitskim vratima i o njihovu majstoru.

1. Kodeks Tome Arciđakona »Historia Salonitana« u arhivu obitelji Fanfogna u Trogiru. Na f. 2 ovog kodeksa napisana je gotičkim pismenima ova bilješka: hoc t(em)p(ore) Edificate fueru(n)t Ianue maiores cu(m) figuris et Istorijs de nativitate et pa(s)sione d(omi)ni n(ost)ri yh(ies)u xpi(sti) Eccl(es)ie s(an)c(t)i Dompnij de Spaleto p(er) mag(ist)r(u)m Andrea(m) Buvina(m) p(i)nctore(m) de Spaleto et sub eode(m) t(em)p(o)r(e) depicta fuit ymago et figura s(an)c(t)i Xpofori i(n) plancato Dompnij p(re)d(i)c(t)i p(er) p(re)d(i)c(t)um mag(ist)r(u)m A(ndream) sub annis d(omi)ni n(ost)ri Y(esu) X(risti) cu(r)rent(ibu)s MCCXIIII m(en)s(i)s ap(ri)lis die XXIII exeunte. Kodeks Fanfogna bio je još prije rata prodan u Budimpeštu i tamo je, rekao bih, propao. Tekst vijesti o Buvini donio sam prema prijepisu, koji je još godine 1889. načinio arkivar dr. M. Faber iz Beča, i koji je Bulić reproducirao u »Bullettino Dalmato« 1912. Imamo prema tome sačuvan tekst vijesti, ali nemamo više njen izvorni paleografski oblik. Jackson je pripisivao ovu naknadno u rukopis upisanu bilješku, prema oblicima pismena, XV. stoljeću, a Jelić XIV. stoljeću (169).

2. Kodeks Tome Arciđakona »Historia Salonitana« u arkivu kaptola splitske katedrale. U ovom kodeksu, koji je ispisan beneventanskim pismom, pa se obično drži, da je izvorni rukopis samoga pisca ili rukopis načinjen u vrijeme njegova života, ima na pridodanom listu f. 122 ova bilješka: »Anno d(omi)ni M.CCC.XIII. in die s(an)cti Georgij q(ua)n(do) incisae portae ec(c)l(es)ıae S(an)c(t)i Domnij fuerant factae et positae i(n) loco i(n) porta magna de ec(c)l(es)ia et mane(n)t usq(ue) i(n) hodiern(um) diem« (sl. 44). Prema mišljenju M. Barade ova je bilješka pisana početkom XVII. stoljeća, jer je ista ruka zapisala također lamentaciju protiv nadbiskupa Marka Antuna Dominisa (1602.—1616.) (170).

3. Kodeks Tome Arciđakona »Historia Salonitana« u posjedu obitelji Pezzoli, sada u Trstu. U ovom kodeksu, koji je godine 1599. prepisao Splićanin Petar Cindro, ima na stražnjoj strani prvog lista pored drugih naknadno pridodanih bilježaka i ova: Anno Dni 1214 die Sti Georgij quando incisae portae Ecclae Sancti Domnj fuerunt, factae, et positae, et manent usque in hodiernu diem, factae, inquam, per quemda magru Andrea Buvinam de Spalato et sub eodem tempore depicta fuit imago et figura Sti Christophori in plancato Sti Domnij anno Dni MCCXIIII mense aplis die XXIII exeunte. Očito donosi ova bilješka najprije, gotovo doslovno, bilješku iz kodeksa splitskog kaptola, a poslije, iza onog »factae, inquam« skraćeni sadržaj bilješke iz kodeksa Fanfogne: samo je godina u prvom dijelu ispravljena i suglasna s godinom drugog dijela (171).

4. D. Farlati, »Illyricum Sacrum« Venetiis 1751 ss. Farlati spominje splitska vrata u prvom i u trećem svesku svog velikog djela. U prvom svesku (str. 491) pri opisu zvonika sv. Dujma u Splitu opisuje i donosi Farlati sadržaj evanđeoskih prizora na vratima, za koja kaže, da ih je načinio »anno 1214 Andreas Buvina eximius ea tempestate sculptor«. U trećem pak svesku (str. 239), kod života splitskog nadbiskupa Bernarda iz Perugije, spominje još jednom ova vrata, koja je načinio »M. Andreas Gavina, civis spalatensis, sculptor ea tempestate pictorque nobilissimus« i to godine 1214. Za vijest u prvom svesku ne navodi izvora, dok u trećem svesku napominje, da je to preuzeo iz bilježaka splitskog kanonika Marka Dumanea (ut est in schedis MSS. Marci Dumanei Canonici Spalatens.). Marko Dumaneo ili Dumanić iz stare splitske težačke obitelji bio je učen čovjek, koji je napisao više spisa, u kojima raspravlja o



53. DETALJ SPLITSKOG KORA: SVEĆENICI PRI CRKVENOM OBREDU

prošlosti svog rodnog grada. Bio je generalni vikar splitskog nadbiskupa Albanija i umro je godine 1701. (172).

5. U rukopisu, koji se nalazio u knjižnici obitelji Fanfogna u Trogiru pod naslovom »Descrizione (di Spalato) del Signor Pietro Niccolini Spalatino d' anni 79, l' anno della nostra salute 1701.« ima ova vijest: »... qual porta è fatta di legno forte da un certo Andrea Buuina da Spalato, l' anno 1214 e posta a dì 23 Aprile nel medesimo anno« (173).

Farlati naziva majstora splitskih vratnica dvojakim imenom: on je *A. Buvina* u prvom, a *A. Gavina* u trećem svesku. Ovaj drugi oblik preuzimaju i ponavljaju Ljubić u svojem »Dizionario« slavnih Dalmatinaca, a Kukuljević u svom »Slovniku«. Kukuljević donosi bilješku, koja majstora dapače naziva *Gruvinom.* Eitelberger i Jackson pozivaju se na bilješku u kodeksu Fanfogna i insistiraju na nazivu *Guvina* za majstora. Za njima se povela većina pisaca, dok nije Bulić provjerio tekst bilješke u Trogiru (Fanfogna) i pravilno pročitao: *Andrija Buvina.*



54. DETALJ SPLITSKOG KORA: SELJAK U LOVU I APOSTOL

Kodeks Fanfogna je propao, ali je Bulić dao bilješku prepisati od bečkog arkivara Fabera i donosi po Faberu točan prijepis početnog slova majstorova imena, koje je očito gotičko *B* a ne *G* (174). Prema tome pada oblik Guvina, koji su propagirali Eitelberger i Jackson pozivom na kodeks Fanfogna. Isto tako ne dolazi u obzir ni oblik Gruvina, jer ga Kukuljević donosi u bilješci, koja je očito doslovan prijevod bilješke u kodeksu Fanfogna. Ostaje prema tome samo Gavina u trećem svesku Farlatija. Srećom je Farlati ovdje zabilježio izvor, iz kojega je crpao vijest o splitskim vratnicama. To su rukopisne bilješke (schedae MSS.) splitskog kanonika Marka Dumanića. Dumanić je živio i skupljao materijal u drugoj polovini XVII. stoljeća; a bilješka je u kodeksu Fanfogna mnogo starija, pa moramo njoj, u svakom slučaju, dati prednost. Vidjesmo, da je ona bila pisana gotičkim pismom, koje su oni, što su imali kodeks pred očima, pripisivali XIV. ili najviše XV. stoljeću (Jackson, Jelić) Gotičko slovo B. koje Bulić donosi u »Bulettino Dalmato« prema prijepisu dra Fabera, stavlja Barada u XIV. stoljeće. Farlati u prvom svesku »Illyricum Sacrum« i Niccolini imaju također ispravan oblik Buvina.

Jelić dovodi ime majstora u vezu s velikom buhom *(buva, uvo, juva* pored *buha, uho, juha).* To je vjerojatno. Imamo često imena u obliku augmentativa na *ina:* Komadina, Smokvina, Rukavina itd. Ima i danas u okolici Splita imena u obliku augmentativa životinja, kao Vučina, Vujina, Tičina, Gujina, Paripina, Ježina. U XIII. stoljeću nadolaze u grad Split velike mase hrvatskog življa iz okolice (175).

Velika većina izvora, koji sadrže vijesti o Buvinovim vratima, ima godinu 1214. To su bilješke u kodeksima Fanfogna i Pezzoli, pa Farlati u objema svescima, Niccolini i kanonik Dumanić (176). Od ove se suglasno donesene godine odvaja samo bilješka u kodeksu Tome Arciđakona u splitskom kaptolu, koja ima, u rimskim brojkama, godinu 1313. Prvi, koji su upozorili na drukčiji datum u ovom kodeksu, bili su Ehrhard i Jelić. Samo su oni netočno čitali 1308. mjesto 1313. Ehrhard nagađa, da bi ta godina, ako se ne radi o pogrešci prepisivača, mogla biti ona, u kojoj je bio izveden kakav popravak na vratima. Jelić se ne odlučuje ni za jedan ni za drugi datum, samo upozoruje, kao na značajnu okolnost, na šutnju Tome Arciđakona u pogledu monumentalnih drvenih vrata katedrale; teško mu je vjerovati, da bi Toma izostavio svaku

napomenu djela, koje je morao imati dnevno pred očima (str. 51). Bulić je, u društvu sa Šišićem i Bervaldijem, točno utvrdio, da u kaptolskom kodeksu stoji godina 1313. i prepustio je konačan sud o spornom datumu historičarima umjetnosti. Jedino se Vasić, ne upuštajući se u rješavanje pitanja pojedinih tekstova, zalaže za datum kaptolskog kodeksa (on zapravo još govori o godini 1308. a ne 1313.), i to na temelju stilističkih razloga (vidi o tome str. 36) (177).

A ipak nemamo razloga posumnjati u ispravnost godine 1214. Velika većina tekstova ima samo tu godinu. Bilješka s godinom 1313. mnogo je mlađa od bilješke s godinom 1214. u kodeksu Fanfogna, koja je bila unesena još u XIV. stoljeću (v. gore). Bulić je prema obliku pismena stavljao bilješku u kodeksu splitskog kaptola s godinom 1313. u široko razdoblje XVI. do XVII. stoljeća. Barada je međutim utvrdio, da je ova bilješka napisana onom istom rukom, koja je na istoj stranici zapisala lamentaciju protiv splitskog nadbiskupa Marka Antuna Dominisa. Početak je XVII. stoljeća, prema tome, terminus ante quem non za bilješku u kodeksu. Ima još jedna značajna činjenica. Bilješka u kodeksu Pezzoli donosi sadržaj bilješke kaptolskog kodeksa i kodeksa Fanfogna, samo što godinu u tekstu preuzetom iz kaptolskog kodeksa ispravlja iz 1313. u 1214. Već je Bulić utvrdio, da se vide naknadni ispravci u drugoj i četvrtoj brojci ovoga posljednjeg broja. Jasno je, da je ili sam sastavljač bilješke ili neko drugi naknadno uvidio netočnost godine 1313. (177a).

S ovim se rezultatom, koji smo dobili uspoređivanjem tekstova, potpuno poklapa i historijsko-umjetničko ispitivanje majstorovih vratnica. Ne trebamo ovdje ponavljati sve ono, što smo za potvrdu datuma 1214. iznijeli pri proučavanju ikonografije i stila splitskog majstora. Dalmatinska je sredina istina konzervativna; ali je umjetnost u Splitu i Trogiru sredinom stoljeća, zaslugom Radovana i njegove škole, pokročila znatnim zamahom u stilističkom razvoju. Buvinovi ikonografijski obrasci i stilistički oblici nikako ne pristaju u okvir splitske umjetnosti o početku XIV. stoljeća (177 b).

Buvina nije samo rezao drvo, vjerojatno vajao kamen, nego je on također slikao. Farlati ga baroknom ampoloznošću naziva »sculptor ea tempestate pictorque nobilissimus«. Bilješka u kodeksu Fanfogna zove ga naprosto »pictor de Spaleto« i dodaje, da je u isto vrijeme, kad je izradio vrata, naslikao sv. Krištofora na trgu sv. Dujma ispred katedrale. Ova je slika bila još na mjestu početkom XV. stoljeća. Dne 3. ožujka 1411., u vrijeme vojvode Hrvoja, parničila su se pred splitskim sudom dva Omišana, Pavao Dešković i Gruban Sopović s Jurjem Ugrinovim iz Poljica. Parnicu su sudili Cvitko Tolihnić, knez Splita i Omiša, i Radoslav Pipina, sudac Omiša, »sedenti a tribunale sulla piazza di S. Doimo presso l'immagine di S. Cristoforo« (178).

Bilješka govori o »imago et figura« sveca. Riječi *imago* i *figura* označuju i sliku i kip. Ali se u našem slučaju radilo o slici, jer se veli, da je »depicta« (179). Gdje je upravo slika bila i kakva je ona bila, da li je to bila ikona slikana na drvetu i postavljena u neku nišu ili edikulu, ili pak freska na pročelju neke crkve, ne znamo. Nemamo nikakvih vijesti i spomena o crkvi posvećenoj sv. Krištoforu na trgu pred katedralom. Kult ovoga sveca postao je u romaničko doba popularan osobito u alpskim krajevima, a odatle se on širio u XIII. stoljeću prema jugu i Veneciji (180). Vjerovalo se, da onoga, koji ugleda sliku ovog sveca, ne će toga dana zateći nesreća ni smrt. Zato su slike orijaša s Kristom na leđima omiljele u slovenačkim krajevima, gdje se one često nalaze na pročelju velikih i malenih crkava (181).

Zanimljiva je zbrka, koja se dugo održala u pogledu majstora, koji je izradio sliku sv. Krištofora na trgu pred splitskom katedralom. Bilješka u kodeksu Fanfogna veli, da je svečeva slika bila slikana »p(er) p(re)d(i)c(t)um ma-g(ist)r(u)m A(ndream)«. Eitelberger je skraćenicu »pdcum« pretvorio u majstora imenom *Pedruz;* a Bulić je čitao *Perdruz,* a po tome *Prudenzius.* Uzalud su već Kukuljević, Jackson i Jelić ispravno čitali, da je sliku načinio »gore spomenuti majstor Andrija«; još godine 1934. Vojnović je pisao »Prudentius fit le S. Cristophe« (183).

Drvena vrata katedrale i slika sv. Kristofora jedina su dva djela, koja možemo sigurno pripisati majstoru Buvini. Kukuljević nagađa, da je i oltar sv. Staša, koji je 1210. dao nadbiskup Bernardo podignuti u splitskoj katedrali, djelo majstora Buvine. Stvar nije isključena, ali nema za nju dokaza. Proizvoljne su pak sve ostale tvrdnje, kojima se htjelo majstoru Buvini pripisati autorstvo krasnih relijefa Blagovijesti i Rođenja u zvoniku sv. Dujma u Splitu, drvena korska sjedala i propovjedaonica u katedrali. Sve su to djela iz kasnijeg vremena, skroz drukčijeg stila i mnogo naprednijeg dlijeta.

Mramorni su relijefi u zvoniku sv. Dujma djela radionice ili škole majstora Radovana iz druge polovine XIII. stoljeća, kako sam utvrdio u





DETALJI SPLITSKOG KORA:

55. APOSTOL

56. APOSTOL

svojoj radnji o Radovanovu portalu u Trogiru. Naredno poglavlje ove studije pokazat će nam razliku između drvenih vrata i drvenog kora splitske katedrale u stilu likova, u vremenu postanka, pa u mjeri i opsegu izvanjskih utjecaja. Mramorna je propovjedaonica katedrale, istina, romaničko djelo po temeljnim oblicima svoje građe (polukružne arkade) i detalja (kapiteli s lišćem i zmajevima); ali blizinu gotike nagovještaju vitke proporcije propovjedaonice, profili arkada, rebra na svodu što drži prsobran i naravno lišće hrastova stabla na nekim kapitelima. Da nije drugo po vremenu postanka ne može se propovjedaonica dovoditi u vezu s Buvinovim vratima iz godine 1214.

Drvena su vrata katedrale prema tome danas jedini ostatak rada i svjedok značenja i vrijednosti majstora Andrije Buvine.

III. DRVENI KOR U KATEDRALI

A. POSTANAK I RAZLIČITI DIJELOVI DANAŠNJIH KORSKIH SJEDALA

U splitskoj katedrali čuva se još jedan dragocjeni spomenik drvene plastike iz XIII. stoljeća: korska sjedala s raskošno prosutim rezbarijama na njihovu naslonu (slike 45 do 68). Samo je ovaj naslon korske klupe djelo romaničkog doba. Korska su sjedala bila skalupljena u svom današnjem obliku iz fragmenata i ostataka raznog vremena istom u XVII. stoljeću, kad je katedrali bio prizidan današnji crkveni kor.

Ivan Ravenjanin obnovio je u drugoj polovini VIII. stoljeća u Splitu staru salonitansku nadbiskupiju i povodom toga pretvorio je Mauzolej cara Dioklecijana u katedralu grada Splita. Odatle crpe splitska katedrala, ako je poredimo s katedralama ostalih dalmatinskih gradova, čast i prioritet drevne starine; ali odatle joj, od prvog početka, također opseg i oblik nezgodan za katedralu. Pogotovu je to bilo pošto su Splićani podigli u katedrali srednjevjekovnu propovjedaonicu, oltare i ograde oko njih. Zgrada određena da primi carev sarkofag pokazala se malena za vjernike čitavog grada. Već godine 1579. pala je odluka, da se katedrala proširi prema istoku dogradnjom zasebnog kora. Odluku su donijele građanske i crkvene vlasti na pobudu apostolskog vizitatora u dalmatinskim stranama Augustina Valerija, biskupa veroneškog. Sačuvan nam je o tome zapisnik od 26. ožujka 1579., u kojemu se utvrđuje, da je crkva pretijesna za obrede. Zapisnik spominje drvene galerije, koje su bile postavljene svud uokolo iznad nutarnje trabeacije i kapitelâ, i u kojima su gradski knez i odličnici prisustvovali službi božjoj. Za pjevalište pak u crkvi veli se u zapisniku, da je ono, iako po sebi maleno, zapremalo gotovo čitav crkveni prostor, u kojemu se puk tiskao i sjedio do klera. Bilo je odlučeno, da se crkva ima proširiti u pravcu prema istoku korom, koji će se graditi sve do zida vrta, što je bio oko davno izgorjele nadbiskupske palače (184). Ovu je odluku izveo o samom početku XVII. stoljeća nadbiskup Marko Antun Dominis, potomak stare patricijske porodice grada Raba (1602.—1616.).

Farlati, koji rad ovog poduzetnog i umnog nadbiskupa kritički prikazuje zbog njegova kasnijeg odmetništva od katoličke crkve, pripisuje mu u dobro i hvali ga za gradnju kora. On naziva kor »satis amplum et elegans odeum«. Naše je današnje mišljenje o koru drukčije. Gradnjom

kora počinje zapravo bezobzirno nagrđivanje splitskog Mauzoleja-katedrale. Kor je, s izvanjske strane, prava šaka u oči: on je probio carevu grobnicu, prekinuo ritmički niz i slijed stupovlja oko grobnice. Gradnji kora pala je žrtvom i starinska srebrna iskuckana pala, koja je bila na zidu iza glavnog oltara, a za nju, po riječima zapisnika iz godine 1579., nije više bilo mjesta u crkvi dogradnjom kora. Ovakve su pale imali dalmatinski gradovi po primjeru čuvene »pala d'oro« u Mlecima; a jedino ju je sačuvao grad Kotor u svojoj katedrali (184a). Kor je ipak dao mogućnost, da se postave u crkvu sjedala za svećenstvo i dao je, u svojoj jednostavnoj unutrašnjosti, tim sjedalima skladan i sugestivan prostorni okvir.

Ne znamo točno, kad su u kor katedrale bila postavljena današnja drvena korska sjedala. Kor je, dijelom vlastitim novcem a dijelom doprinosom crkve i prilozima vjernika, podigao nadbiskup Dominis. Ali se u koru radilo i za njegova nasljednika nadbiskupa Sforze Ponzoni. Ponzoni (1616.—1640.) zadužio je svoju crkvu raznim radovima. On je postavio vrh, valjada vremenom oštećen, zvonika sv. Dujma i dao je podići sakristiju do katedrale i izraditi mramorni tabernakul za veliki oltar; a svom bratu slikaru Mateju Ponzonu (Kukuljevićev »Pončun«) bio je povjerio zadaću, da uresi stijene kora velikim slikama iz života sv. Dujma. Pored toga, kako piše Farlati, Ponzoni je »in ipso capite Odei solium Pontificale sane magnificum erexit, quod excipiunt subsellia Canonicorum a dextra laevaque apte disposita«. Ponzonijev je »solium Pontificale« po svoj prilici ona biskupska drvena katedra u oblicima kasne renesanse, koja je i danas na istočnom zidu kora. Vrlo vjerojatno u isto doba, kad i ova katedra, postavljena su u kor današnja korska sjedala (185).

Drvena korska sjedala, koja se danas čuvaju u koru, nijesu sigurno bila tamo prenesena iz crkvenog prostora katedrale ispred glavnog oltara prije gradnje kora. Ona su po svom obliku i po svojoj konstrukciji odvajkada stajala naslonjena uza zid, dok po izričitim riječima zapisnika iz godine 1579. znamo, da je pjevalište u katedrali prije gradnje kora bilo posred same crkve. Osim toga kaže zapisnik, da »in choro saeculares passim cum clericis assident«: iz toga jasno slijedi, da u katedrali nije bilo pravog t. zv. drvenog kora, već su svećenici sjedili na stolicama izmiješani s vjernicima (186).

Nego Dominis ili Ponzoni nijesu preuzeli iz neke druge crkve korska sjedala gotova u njihovu današnjem obliku. Kada je kor bio dograđen katedrali, jedan je od ove dvojice nadbiskupa skalupio današnja sjedala iz ostataka starijih propalih drvenih korova. Jackson je bio prvi, koji je uočio, da je drveni kor u splitskoj katedrali sastavljen od dijelova različitog vremena i stila (187). Vjerojatno zbog oskudice sredstava splitski je nadbiskup dao izraditi samo novu biskupsku katedru, a za sjedala svećenika i kanonika pomogao se tako, da je bogato urešenom naslonu korske klupe iz romaničkog doba dodao pobočne strane s lavovima, koji se propinju. Ove su strane (Seitenwange) pripadale nekom porušenom koru iz gotičkog vremena; usto je još oštećenom gornjem kraju staroga naslona korske klupe bio dodan nov korniž sa zupcima i konzolicama. Na ovaj nam je način u ovom naslonu sačuvan vrlo dragocjen spomenik romaničke rezbarije.

Drveni je kor u katedrali bio vjerojatno izveden u nadi i u vjeri, da se s vremenom zamijeni novim korom. Nadbiskup Splita Stefan Cosmi piše u svojoj vizitaciji katedrale godine 1682. doslovno: »Postremo Canonicorum stalla antiqua, et inornata; caeterorum Sacerdotum et Clericorum Sedes, ligneas, ac viles; quae omnia proinde meliori materia, ac forma confici deceret, quoties temporum conditio ac fortuna permitteret«. Naravno, mi ne dijelimo nepovoljno mišljenje, koje o drvenom koru izrazuje Cosmi prema shvaćanju svog vremena. Srećom nije došlo do obnove i zamjene drvenog kora; on je izdržao zub vremena i samo je godine 1914. bio oprezno popravljen o državnom trošku za svotu od 950 kruna od rezbara Jakova Adlharta, vlasnika radionice kršćanske umjetnosti i umjetnog obrta u drvu u Halleinu kod Salzburga (189).

Nas zanima u prvom redu romanički naslon drvenog kora i proučavanju tog naslona namijenjena je ova radnja. O lavovima na pobočnim stranama kora, a pogotovu o renesansnom kornižu može se malo reći. Korniž je jednostavan, profiliran, ima niz klasičnih zubaca i pilinih zubaca, a ispod toga male konzolice (slike 45—50). Materijal i izvedba ovog korniža prostiji su negoli su u klupa, koje su, u dva reda, bile pridodane naslonu; valjada su, u neko kasnije doba, ove klupe bile obnovljene. Zanimljivije su skulpture četiriju pobočnih strana kora s lavovima.

Čvrsto i vješto rezani lavovi s plamenom grivom i isplaženim jezikom gaze i penju se uz lisnati rub (slika 49 i 50). U konturama, crtanim sigurnom rukom, oni potsjećaju na heral-



57. DETALJ SPLITSKOG KORA: SIMBOL SV. LUKE

dičke lavove srednjevjekovnih grbova. Tordirani stupić, kocka urešena ružom i produžena u pupoljak, pa prošupljeno kovrčasto lišće posuto nizovima t. zv. dijamantskih vršaka ovih strana kora u Splitu, sve su to poznati motivi kasnogotičkih drvenih korova, koji su nam sačuvani u raznim mjestima dalmatinskog i susjednog istarskog primorja (katedrale u Poreču). To su korska sjedala u katedrali u Rabu, u crkvi sv. Franje i u katedrali u Zadru, u katedrali i u sv. Križu (Čiovo) u Trogiru i u katedrali u Hvaru.

Jackson je smatrao ove dalmatinske korove proizvodima mletačke radionice i upozorio je na njihovu sličnost s korskim sjedalima u crkvi Santa Maria dei Frari u Mlecima iz godine 1465. Ja sam u svojoj knjizi o dalmatinskoj umjetnosti XV. i XVI. stoljeća izrekao mišljenje, da su korska sjedala u Dalmaciji djela domaćih majstora iz XV. stoljeća izvedena po uzoru i pod utjecajem mletačke kasnogotičke rezbarije (190). Mletački je utjecaj osobito jasan i uočljiv u korovima katedralâ u Rabu, Zadru i Trogiru. Gornji kraj sjedala s nišama i kitnjastim frontonom tipičan je podjednako za korove u crkvama Frari i San Stefano u Mlecima kao i za mletačke kasnogotičke okvire slika (191).



58. DETALJ SPLITSKOG KORA: DVA GLAZBARA

Korska su sjedala u Dalmaciji, barem u nekim primjercima, starija od kora u mletačkoj crkvi Frari; pored toga imamo za neke izričitih dokaza, da su ih izradili naši ljudi. Drveni kor u Rabu ima na jednom kraju urezan datum raniji od kora u crkvi Frari u Mlecima, to jest godinu 1445. Za svako dvostruko, to jest jedno gornje i donje, sjedalo kora trogirske katedrale plaćeno je godine 1440. Ivanu Budislaviću 18 dukata. Sjedalo opatice u drvenom koru u crkvi samostana benediktinki sv. Marije u Zadru spominje majstora Ivana Korčulanina i godinu 1485. (192).

I splitski su fragmenti s lavovima, koji se propinju, ostaci kora izrađenog od domaćih majstora. Za njihovo domaće podrijetlo govore i likovi lavova. Figuralne su rezbarije obična pojava na pobočnim stranama drvenih korova srednjega vijeka onkraj Alpa. U korovima u Italiji figuralne su kompozicije na stranama kora međutim manje česta pojava (ima ih, na primjer, na koru u Montefortinu, u crkvi sv. Augustina) (193). Na istočnom se Jadranu figuralne skulpture naprotiv pojavljuju više puta na stranama korova; to je slučaj u koru katedrale u Poreču u Istri i u nekim korovima u Dalmaciji. U Rabu su prikazani s jedne strane Marija i Anđeo Blagovijesti a s druge strane proroci u gustom lišću; u sv. Franji u Zadru završava kor s jedne strane likom zaštitnika Zadra sv. Krševana na konju (slika 72), a s druge strane sv. Franjom, koji sa Raspela prima krvave rane. Mali kor u crkvi dominikanaca sv. Križa na otoku Čiovu kod Trogira ima na dva kraja po jednog sveca iz dominikanskog reda, sv. Dominika i sv. Petra mučenika; a na drugoj dva lava, koji se propinju, a preko ramena su graciozno prebacili grb obitelji Cippico, koja je dala izraditi drveni kor. Motiv lava dolazi ovdje isto kao u Splitu; samo su lavovi u Trogiru teški i zdepasti, izrađeni od manje vješte ruke.

Ne znamo, gdje je bio, kada je i kako je propao drveni kor, kojemu su pripadala ova četiri lava na pobočnim stranama. Fisković, koji je u članku o drvenoj skulpturi gotičkog stila u Splitu opisao ove krajeve splitskog kora, točno je opazio, da je jedan lav na desnom krilu sjedala obnovljen (194). Stari sakristan katedrale Ivan Jaman — ima mu 80 godina — kazuje mi, da je taj popravak bio izveden još prije pedeset godina po naputku splitskog kanonika Devića.

B. OPIS ROMANIČKOG NASLONA KORA

1. *Opći raspored naslona.* Naslon romaničkog kora ili bolje romaničke korske klupe u dijelu, koji nam je sačuvan, jednostavna je i ravna pačetvorna ploha. Ovu plohu sačinjava sedam dugih vodoravnih pojasa, koji su na svakom kraju uokvireni jednom uskom uspravnom trakom. Jedne i druge, vodoravne pojase i uspravne trake, majstor je prekrio različitim dekorom i rezbarijama. On je sigurnim ukusom odmjerio i uskladio pojase i trake različite veličine i izrađene u različitoj tehnici.

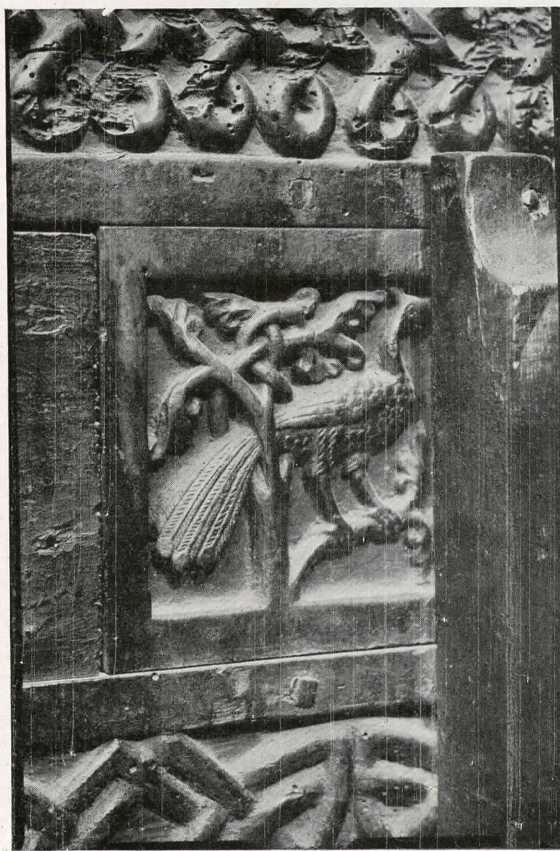
Najširi pojas po sredini naslona zauzimaju rešetke izrađene u finoj tokarskoj radnji, koje ispunjuju četvrtasta polja postavljena koso na ugao, a potsjećaju na rešetke prozora muhamedanskih kuća u Kairu i na Istoku. Tokarska se radnja ponavlja, u ritmički odmjerenom razmaku, u drugom i šestom pojasu naslona: niže, u šestom pojasu, izmjenjuju se rešetkaste pačetvorine s nizom životinja u pravokutnim okvirima, omiljelim motivom profanog značaja srednjevjekovne umjetnosti; a gore, u drugom pojasu, izmjenjuju se dvospratne arkadice s kosim četvorinama, u kojima su likovi prvaka vjere, 12 apostola i 4 evanđelista. Između ovih pojasa, koji svojom prošupljenom tokarskom radnjom iskaču i stvaraju efektan chiaroscuro, nižu se četiri ostala pojasa urešena dosta plitkim rezbarijama, u kojima se, redom i naizmjence, nižu geometrijski prepleti, kružne lisnate vitice i raznolike životinje i ljudi. Osobito je bogat i šarolik najgornji pojas, gdje se, na dohvat oka gledaočeva, redaju brojni prizori iz života.

Drveni kor u Splitu ima danas dva krila, koja su naslonjena uza stijene kora kao dva velika slova I I. Drvena klupa nekadašnjeg romaničkog naslona imala je naprotiv na svakoj strani po jedan duži i jedan kraći trak ili dio, koji su se lomili u pravom kutu; pjevalište je izvorno bilo zatvoreno drvenim klupama u obliku dvaju nasuprotnih grčkih slova (gamma). Duži dio klupe ima danas 463 odnosno 468 cm, a kraći dio 172 cm odnosno 163 cm dužine (195). Uske uspravne trake na krajevima pojedinih dijelova korske klupe također su prekrivene rezbarijama (njihova je širina 12 do 16 cm). Samo uske uspravljene trake na četiri krajnja kraja klupe imaju u vrhu likove svetaca i pobožnog donatora klupe, a ispod toga gladak komad slobodan od svakog ukrasa. Ovdje su se po svoj prilici naslanjale izbočene strane (Seitenwange) romaničke klupe, pa je jedino taj dio površine naslona morao ostati neizrađen.

Naslon je u bitnim dijelovima dobro sačuvan. Trpjeli su samo njegovi rubovi i krajevi. Najgornji je pojas pogdjegdje pri rubu izjeden; a najdonji je pojas prepolovljen. Samo na nekim mjestima taj je najdonji pojas ostao čitav i sačuvan i vidi se ispod preklopnih sjedala (Klappsitze), kojih pregratci (Trennungswand, Armlehne) danas bez obzira prekrivaju i prekidaju dekor naslona. Na desnom su krilu kora dvije uske uspravne trake, na prelomu i prelazu iz dužeg dijela klupe u kraći dio, propale; spašeni su samo njihovi fragmenti i oni su danas umetnuti u naslon. Manjkaju pored toga i neki komadi kraćih dijelova naslona, koji su prigodom popravka bili ispunjeni prostim daskama. Naslon romaničke korske klupe bio je u svom izvornom stanju djelo velike ljepote. Njegovoj ljepoti i njegovu dojmu doprinosili su raskoš i raznolikost ukrasa, koji pokriva svaki kutić i četvorni centimetar vidljive površine naslona; zatim zanatska vještina i preciznost u izvedbi; konačno, ljubav, kojom je izrađen svaki detalj, i ukus, kojim je određen raspored cjeline. Sredinom naslona dominira širok pojas, koji je sav izrađen u tokarskoj tehnici. Bliže gornjem i donjem kraju naslona još jednom se vraća tokarska radnja s uočljivim efektom »chiaroscura«, ali pomiješana figuralnim kompozicijama rezanim u drvu u diskretnu i nevisoku relijefu: dolje je niz životinja iz profanih »bestijarija«, a gore, na počasnom mjestu, apostoli i evanđelisti. Ostale pojase, koji se nižu u dugim, neprekinutim i jednoličnim nizovima, prekrivaju prepleti i lisnate vitice. Samo je najgornji pojas izrađen u raznolikim motivima i prizorima, koji se, u visini očiju gledaočevih, redaju i odvijaju kao na stranicama otvorene knjige. Efekt romaničke klupe bio je izvorno još veći, kad su se pred očima gledaočevim izmjenjivali duži i kraći dijelovi naslona postavljeni u pravom kutu. Dva kraća dijela stajala su vjerojatno do nadbiskupove katedre ili, ako je klupa prvotno bila izrađena za samostan, do sjedala za opata. U tim dijelovima se ponavljaju jednaki motivi kao na dužim dijelovima naslona, samo je na njima još jača sklonost za kićenje površine i izmjenu motiva.

2. *Detaljni opis naslona. Prvi* je pojas po redu odozgo osobito bogat motivima i šarolik. Zavoji široke kružne vitice i geometrijski prepleti, koji vuku podrijetlo od plastičnog dekora starohrvatskog crkvenog namještaja, prekidani i miješani s likovima životinja i ljudi, ponavljaju se do tri puta na dužim dijelovima, a dva



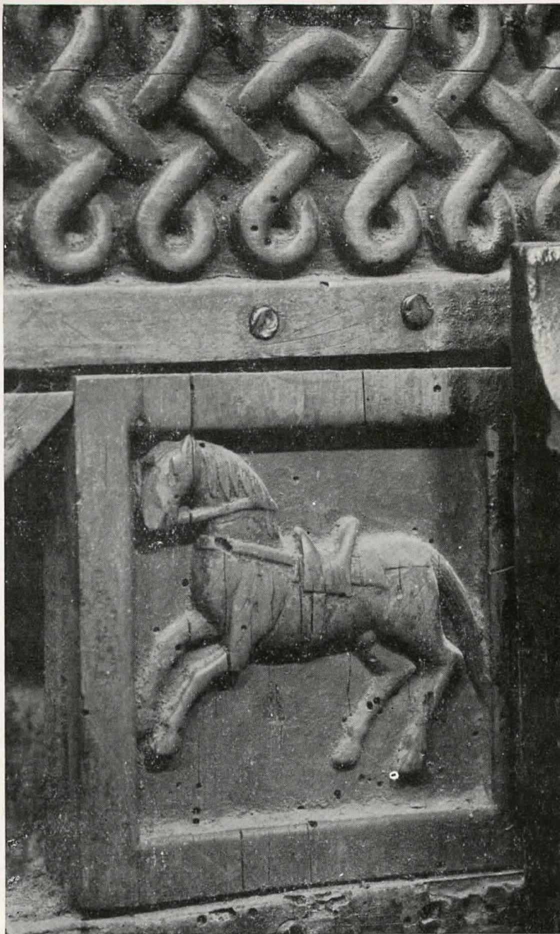


DETALJI SPLITSKOG KORA:
59. PRIZOR NEJASNOG ZNAČAJA 60. PAUN

puta na kraćim dijelovima naslona. Majstor je vjeran praksi srednjeg vijeka, pa mijenja i improvizira detalj dekora. Vitice i pleteri protežu se na dužim dijelovima naslona u dužim komadima, a na kraćim dijelovima u kraćim komadima (196). Ništa se ne ponavlja stereotipno i ništa se ne vraća na vlas jednako: zavoji su vitice ponegdje isprepleteni mnogostrukim tankim granjem, a ponegdje je krugolika grana u jačoj mjeri obrasla lišćem; negdje se vitica savija prosta od bilo kojih likova, a negdje je pri kraju čovjek podržava i hvata rukama. Na jednom mjestu ubacio je majstor u srce vitice jednog praščića ili gusku, a između vitica još pticu ili grotesknu ljudsku glavu; jedna je glava nalik na antičku Meduzu (slika 54). Na drugom je mjestu majstor posve izmijenio motiv i postavio niz listova s vrhom što gleda naizmjence prema gore i prema dolje. Temeljni je motiv geometrijskih prepleta najgornjeg pojasa naslona niz osmica (Achtergeflecht), kroz donji i gornji rub kojih se provlači niz lukova s petljom na krajevima luka (197). U oka ovakve mreže prepleta postavljene su male višelatične ruže. Ovaj temeljni motiv majstor varira: po sredini se pleteri negdje hvataju u petlje, a negdje su oni obuhvaćeni prstenom; a krajevi se prepleta ponegdje pretvaraju u lišće. koje životinja brsti ili čovjek podržava. Na kraćem dijelu naslona, lijevo, hvata krajeve prepleta gol dječak i čovjek s mačem u ruci; a na kraćem dijelu, desno, hvata životinja jakih zubi u usta kraj prepleta, dok iz drugog kraja prepleta viri glava ptice što toj zvijeri grize rep. Mašta srednjevjekovnog majstora često naginje grotesknom i humorističnom.

Između prepleta i vitica nižu se figuralni prizori: na lijevom je krilu naslona majstor redom prikazao životinju s fantastičnom glavom, koja se uhvatila u koštac sa zmajem, četiri svećenika okupljena do oltara oko pulta za knjigu (slika 53), lovca za jelenom u šikarju (slika 54) i ratara za plugom što ga vuče vol; na desnom pak krilu pticu u borbi sa zmijom i dvije ptice suprotstavljene jedna drugoj; pa na kraćem dijelu naslona, lijevo, još jednom dva svećenika, ali okljaštrene glave u nejasnoj akciji, a desno životinju, pticu i čovjeka, koji kida grane. Da istaknemo još neke detalje iz prvog po-

jasa. Ljudski su likovi većinom gologlavi ili su im glave pri rubu naslona oštećene, pa se nigdje ne vidi, čime su ih prekrivali. Jedan čovjek, koji hvata krajeve vitice, ima plosnatu kapicu, a lovac ima kapu u obliku kalote iz platna, koja mu prekriva glavu do zatiljka, a pričvršćena je vrpcom ispod vrata. To su poznati i obični oblici kapa na zapadu Evrope u visokom srednjem vijeku (197a).
Prizor četiriju svećenika do oltara (slika 53) reproducira onovremene oblike široke svećeničke nošnje i oblike romaničkog crkvenog pulta za Evanđelje pa oblike oltara, zavjese, što pada s oltarske menze, i križa, što se natiče na oltarsku menzu. Naprotiv plug ratara nije jasno reproduciran, jer ga je majstorova mašta dijelom pretvorila u lisnatu grančicu.
Zanimljivi su također dvostruki stupovi sa čvorom po sredini stupa i kapitelići oltarskog ciborija do prizora svećenika, koji čitaju Evanđelje. Uspravno lišće i kovrče kapitelića potsjećaju već na umjetnost i vrijeme gotike, dok stupovi sa čvorom dolaze, pogdjegdje, kroz sve vrijeme romaničke umjetnosti. Njihova se pojava prema tome ne može s uspjehom upotrebiti za datiranje naslona, kako to Vasić kuša činiti (198). O podrijetlu motiva stupa sa čvorom po sredini mnogo se pisalo u prošlom stoljeću. Neki su pisci njihovu pojavu objašnjavali konstruktivnim razlozima ili težnjom za kićenjem u ranoj srednjevjekovnoj umjetnosti, dok su ih drugi pisci dovodili u vezu s kazivanjeu proroka Jeremije, da su stupovi Hrama u Jerusalimu bili obavijeni užetima. Stupovi na čvor javljaju se na Apeninskom poluotoku osobito u području lombardijske umjetnosti (199). U našim ih stranama upotrebljava Radovanova škola. Jedan stup na čvor nalazi se na spratu zvonika sv. Dujma; a pored toga je takav stup reproduciran u relijefu Blagovijesti u predvorju istog zvonika (slika 74). Kasni primjerak tog motiva imamo na portalu katedrale u Korčuli (200).
U drugom pojasu dvospratne slijepe arkadice prekidaju četvorine postavljene na ugao s likovima svetaca, to jest 12 apostola na dužim dijelovima, a 4 evanđelista na kraćim dijelovima naslona. Slijepe su arkadice izvedene u finoj tokarskoj radnji: široke su, polukružne i nižu se u dvostrukom redu od 6 do 8 arkadica u dužim dijelovima, a od 4 do 5 arkadica u kraćim dijelovima naslona. Stupići i lukovi arkadica fino su profilirani, a između lukova izbijaju plastične kuglice (201). Apostoli u poluliku i simboli evanđelista izrađeni su u plitkom relijefu i postavljeni u kosim četvorinama, kojih uglove ispunjaju trokutni rešetkasti umeci tokarske radnje (slika 55 i 56). Uspravne trake između nizova slijepih arkadica i kosih četvorina s likovima urešene su, na desnom krilu naslona, tankom koštanom inkrustacijom u jednostavnim geometrijskim motivima (slika 56 i 57). Motive inkrustacije donosim na slici 68.
Četiri evanđelista prikazana su u vidu svojih simbola. Na lijevoj je strani krilati bik sv. Luke (slika 57) i anđeo sv. Mateja, a na desnoj strani krilati lav sv. Marka, svi s Evanđeljem u pandžama odnosno u rukama. Orao sv. Ivana je propao.
Apostoli su porazdijeljeni po šest njih na svakom krilu. Majstor ih ne razlikuje zasebnim atributom, ali se ipak uklanja svakoj monotoniji u njihovu prikazivanju. Apostoli su odjeveni klasičnom antičkom nošnjom: oko glave im je okrugao svetački vijenac, a u rukama znak njihova naučavanja, svitak ili knjiga. Gesta, kojom oni drže knjigu ili svitak, gotovo je u svakog apostola drukčija; a uvijek odmjerena i elegantna. Apostoli drže knjigu odnosno svitak negdje objema rukama, a negdje jednom rukom; u ovom drugom slučaju blagosiljaju oni slobodnom rukom na t. zv. istočni način, dižu kraj haljina ili drže ruku smjerno pred prsima u znaku adoriranja. Knjiga je u njihovim rukama većinom zatvorena, a samo jednom otvorena; možda da označi jednog apostola-evanđelista. Tri su lika bez brade, a ostali su svi bradati. Niz apostola počinje na lijevom krilu nedaleko lika zaštitnika Splita sv. Dujma: ovdje je prvi po redu prvak apostola sv. Petar, koji se raspoznaje po tonzuri. Za njim je sv. Pavao s dugom bradom. Ostale je apostole teško razlikovati i raspoznati. Kod trojice apostola, koji slijede za sv. Pavlom, netko je u vrijeme renesanse crnom bojom napisao imena AN(DREAS), IO(HANNES), IA(COBUS) (202).
Apostoli su fini, plosnati relijefni polulikovi, koji potsjećaju na umjetnost Bizanta. Toesca ih s pravom zove »bizantineggianti« U XIII. se stoljeću predmeti luksuznog obrta i minijature iz Bizanta bili uvoženi na Zapad i djelovali su na likovnu umjetnost zapada Evrope i Italije. Bizantinski se način osobito osjeća u glavama apostola. Glave su dugoljaste, oči rezane poput badema, nos dug, a usta malena. Kosa se prikazuje u pramenima plastičnih ploha, s rezanim sitnim paralelnim crtama. Značajan je za umjetnost Bizanta čuperak kose, koji po sredini glave pada na čelo u anđela evanđelista Mateja i u drugog po redu apostola do donatora na desnom krilu naslona (slika 56).



61. DETALJ SPLITSKOG KORA: OSEDLANI KONJ U TRKU

Upadaju u oči također izraziti dugi i tanki prsti fino rezanih ruku apostola kao u bizantinskih radnja iz bjelokosti. Nabori su haljina na romanički način plošno tretirani i plisirani s tipičnim vijugasto lomljenim krajevima. U sličnom su stilu izrađeni i drugi likovi naslona. Ali kao da je majstor osobitu pažnju posvetio finoj izradbi apostola i evanđelista u ovom pojasu kao i likovima svetaca uvrh uspravnih traka na krajevima naslona. Likovi



62. DETALJ SPLITSKOG KORA: LAVICA

apostola bili su izvorno bojadisani. Još se raspoznavaju tragovi crvene, smeđe i crne boje. U punom kontrastu s dvjema, netom opisanim gornjim, pojasima i njihovim bogatim i raznolikim ukrasom *treći pojas*, koji se približava sredini, ima dug i jednoličan motiv: 35 puta se krugolika lisnata vitica savija na dužem dijelu, a 10 puta na kraćem dijelu naslona. Krugoliku je viticu (Kreisranke) baštinio srednji vijek od umjetnosti antike. Srednjevjekovni se značaj vitice na naslonu splitskog kora očituje jasno u mnogostrukom prepletanju grančica, u kovrčanju i cjepkanju lišća kao i u sitnim likovima, što ih je majstor pogdjegdje umetnuo. Srednjevjekovnom majstoru, željnom da iskiti svoje djelo i da istakne svoju vještinu, dosadio je jednolični niz vitica, pa je u slobodnom prostoru između zavoja vitica, ispod apostola Ivana i Jakova, izrezao pticu, životinju, vrat i glavu rogatog jelena, glavicu čovjeka sa šiljastom kapom i poprsja dječaka koji pušu u rog.

Sitni se likovi množe na kraćim dijelovima naslona. Na desnom krilu drži čovjek objema rukama krajeve krugolike vitice, a u središnjem je zavoju vitice opet konj; likovi na krajevima nose čunjaste kape načinjene od sašivenih istrižaka kože. Ovakve su kape bile u porabi u ono doba (203). Na lijevom krilu naslona zgrčio se na jednom kraju vitice gologlav čovjek pod granjem. a na drugom skakuće konj; dok su u sredini vitice dva čovjeka što muziciraju (slika 58). Jedan od njih, sa svećeničkom tonzurom na glavi, vuče luk po žicama srednjevjekovne fidule, preteče današnje violine a naše lirice; a drugi prebire prstima po trokutnom psalterionu. To je glazbalo srodno harfi, samo sa resonatorom u gornjem dijelu glazbala. Ovo su vjerojatno najstariji primjeri glazbala u našim stranama, pa ih donosim točno reproducirane na zasebnoj slici (204). Imaju iste oblike. koje pokazuju ova srednjevjekovna glazbala na reprodukcijama spomenika u drugim krajevima Evrope; znak, da se u nas gojila glazba i da su se rabila ista glazbala kao i u drugim kulturnim krajevima srednjevjekovne Evrope.

Četvrti pojas po sredini naslona jest najširi; on je jednostavan, ali vrlo efektan u igri svijetla i sjene svojih rešetaka izvedenih u preciznoj tokarskoj radnji. Kose ili na ugao postavljene četvorine, uokvirene širokom glatkom trakom, ispunjene su redom gustim, prošupljenim rešetkama. S trokutnim rešetkastim umetcima

u uglovima one oblikuju niz velikih pravokutnih četvorina odijeljenih vertikalnim prečagama. Ove se četvorine ponavljaju trinaest puta na dužim dijelovima, a četiri puta na kraćim dijelovima naslona (rešetke su na kraćim dijelovima dobrim dijelom propale). Tokarska je radnja ovdje različito izvedena. Skladno se i efektno izmjenjuju valjkasti članci savijene površine u rešetkama kosih četvorina i kockasti članci ravne površine u rešetkama trokutnih umetaka. Kockasti članci prelaze ponegdje i u kose četvorine, ali se diskretno zaustavljaju na rubu i tvore samo obrub ovih kosih četvorina. Intarzija iz kosti resi vertikalne prečage između četvorina u ovom kao i u drugom po redu pojasu. Samo se ovdje intarzija javlja osim u geometrijskim motivima također u obliku raznolikih ruža (slika 68).

Ispod svega ovoga dolazi u *petom pojasu* još jednom jednoličan niz jednog te istog motiva. Kao pendant dugom nizu jednolikih zavoja vitica iznad širokog srednjeg pojasa s rešetkama imamo i u pojasu ispod toga neprekinut i dug niz prepleta t. zv. osmica. Vraćaju se prepleti, što ih vidjesmo već u najgornjem pojasu. Samo je ovdje majstor ispustio iz prepleta ruže i izostavio lišće na krajevima. Time su prepleti ovdje svedeni na čisto geometrijski ukras. Monotoniju dugog ponavljanja istog motiva — nabrojio sam na dužim dijelovima naslona 186 odnosno 170 petlja uz rubove ovog pojasa (205) — izbjegao je majstor ipak zgodnom malom promjenom u sredini pojedinih prepleta; tu se trakovi prepleta naizmjence spleću i vežu sad u petlje, sad u čvorove, a sad opet u prstene itd. Na kraćim je dijelovima naslona majstor i u ovom pojasu unio više izmjena i života: negdje po srijedi motiva izrezao je medvjeda, odnosno pticu.

Geometrijski preplet u obliku niza osmice reminiscencija je dekora starohrvatskog crkvenog namještaja. Stückelberg, koji je prikazao čitavu raspravu pleternim skulpturama ranog srednjeg vijeka u Italiji i u drugim krajevima, gdje se te skulpture javljaju, piše, da je osmica pradavan motiv, koji se javlja već na pečatnim srebrnim valjcima u staroj Asiriji, pa na jednoj iskucanoj srebrnoj ploči iz alamanskog groba. Motiv je prema tome dosta čest u troprutastoj pleternoj ornamentici Italije i našeg primorja u starohrvatsko doba. Stückelberg naziva taj motiv »Achtergeflecht«, a Radić trakom smotanim »na prijekršće«. Bjelovučić dapače otkriva u tom običnom ornamentu neki simbol snage hrvatske države, jer on dolazi također iznad lika hrvatskog kralja na mramornoj ploči splitske Krstionice.

Na splitskom korskom naslonu dolazi motiv ipak u varijanti, koju ne nalazimo na starohrvatskom namještaju. Motiv je naime na naslonu više kompliciran; osmica je tu isprepletena na rubovima nizom lukova i petlja. Osim toga su na naslonu trakovi prepleta jednostruki, a ne razriješeni u troprutasto remenje kao u starohrvatskim skulpturama. Romaničkom je majstoru naslona, prema tome, starohrvatski motiv niza osmica poslužio samo kao podloga za ornamenat, koji je on, u stilu i detalju, složio prema vlastitoj mašti i volji (207).

U *šestom pojasu* još se jednom, kao i u drugom pojasu, izmjenjuju duge četvorine posve tokarske radnje i male četvorine s figuralnim skulpturama. Pačetvorine ispunjaju rešetke kockastih ravnih članaka kao u trokutnim umetcima na uglovima kosih četvorina u srednjem i drugom pojasu. Između toga su četvrtasti okviri, u koje je urezana po jedna životinja; ima tih životinja po šest na dužim dijelovima jednog i drugog krila naslona, a bilo ih je po dvije na kraćim dijelovima naslona. Ovi se sitni likovi nižu u ovom redu: na lijevom krilu guska (slika 63), deva, koza, slon, osedlani i opremljeni konj u trku (slika 61), magarac; (na kraćem dijelu) ovan, vepar; na desnom krilu paun (slika 60), golo dijete na konju, lavica (slika 62), čovjek koji prignut pod teretom neke kocke hvata rukom sa tla kolo a do njega je ptica (slika 59), orao kljuje ptici oko, još jedan orao rastvorenih krila (slika 66).

Sitni su likovi postavljeni u nešto udubljena polja, tretirani su plošno a rezani jasno i sigurno. Sklonost ornamentalnom tretiranju ispoljava se u cvijeću i lišću, koje se splelo oko vrata guske i oko pauna, pa u listiću, koji viri iz žvala lava. Raskriljena krila jednog orla potsjećaju na heraldičko stiliziranje ove ptice. Inače je majstor prikazao životinje u mirnom stavu (osim konja) i uspjelo mu je dati bitne oznake pojedine životinje.

Serije i ciklusi životinja bili su u srednjem vijeku često reproducirani na pročeljima i zidovima crkava i na površinama crkvenog namještaja. Prikazivane su raznolike životinje, zbiljske i maštovite, i to u mirnom stavu u dugim frizovima ili pak u pojedinim sličicama u međusobnoj borbi i akciji. Mnogo se u prošlom stoljeću pisalo a i maštalo o tome, kako ove životinje dolaze na crkvene zgrade i što one ovdje znače. Literatura i učenost kršćanâ voljela je



63. DETALJ SPLITSKOG KORA: GUSKA

odvajkada izražavati misli i osjećaje u vidu alegorije i simbolâ; u tu se svrhu ona služila i životinjama. Klasična knjiga životinjske simbolike, pučko-teološki spis »Physiologus«, koji je nastao u drugom stoljeću po Kristu u gradu Aleksandriji, bio je iza godine 1000. preveden u razne germanske i romanske jezike. »Physiologus« se mnogo čitao u srednjem vijeku i on je doprinio, da se održi ljubav za prikazivanje životinja. Simbolika životinja bila je poslije tretirana u velikim enciklopedijskim djelima kao što je »Speculum naturale« Vincenca iz Beauvais-a, »De philosophia mundi« Honorija iz Autuna i »Tesoretto« Talijana Brunetta Latinija. Iz ovoga posljednjeg crpao je pjesnik Dante misli i predodžbe za svoj ep »Divina Commedia«.

Ali se mnogo pretjerivalo, a gdjekad se još i danas pretjeruje, u simboličkom objašnjavanju životinjskih predstava srednjevjekovne umjetnosti. Francuzi Auber, Cahier, a osobito gospođa d'Ayzac bili su u prošlom stoljeću dotjerali do virtuoznosti sistem, po kojemu su svaki životinjski lik slikani ili klesani na srednjevjekovnoj crkvi objašnjavali kao simbol neke vjerske istine ili predodžbe, neke strasti ili duševnog raspoloženja itd. Danas sudimo u tom pogledu mnogo trijeznije i postupamo mnogo opreznije. Vidimo simbole ondje, gdje je to očigledno po izboru životinja, po sklopu, u kojemu su one prikazane, i po mjestu, na kojemu su one slikane ili klesane. Imamo uvijek pred očima, da većina životinja na vijencima, konzolama i lukovima crkava mogu biti i vrlo često jesu samo ornamenat i, da se poslužim riječima osobitog proučavaoca i poznavaoca srednjevjekovne ikonografije, K. Künstle-a, »Ausfluss der Laune, des Humors der Künstler, ihrer Freude an lebendigen Formen« (208).

I niz životinja na naslonu splitskog kora sigurno je samo izraz zanimanja majstorova za životinje i njegove radosti, da ih prikaže, a ne odraz teške simboličke učenosti. O tome nas najbolje može uvjeriti izbor životinja splitskog kora i njihovo uporeďenje sa ciklusom životinja, koji je lombardijski majstor Benedetto Antelami o koncu XII. stoljeća isklesao svud uokolo krstionice u Parmi. Veliki životinjski friz, »zooforo«, u Parmi razvija se u 75 udubljenih polja, dok je splitski kor imao svega 16 polja. Dva su polja u Splitu propala, pa ih je danas samo 14. Osim samo jednog polja, o kojega ćemo zagonetnoj predstavi još govoriti, svih ostalih 13 slika ili životinja nalazimo i u frizu u Parmi (209). Vrlo je zanimljivo konstatirati, kakve su one brojne predstave u Parmi, kojih nema na splitskom koru. Tu su u prvom redu fantastične zvijeri, koje je stvorila mašta antičkog svijeta i starog Istoka, a koje su u umjetnosti srednjeg vijeka širili sagovi Istoka i luksuzni umjetnički obrt Bizanta: to su sirene, kentauri, grifi, satiri, koji odapinju luk, i Heraklo s kožom nemejskog lava na glavi. Iz carstva srednjevjekovne basne preuzet je u Parmi vuk u redovničkoj kukuljici; pričalo se, da je ovako preobučen vuk čitao misu ovcama. Nekoliko je životinja u Parmi uzeto iz svijeta kršćanske simbolike: to je sedmoglava hidra Apokalipse; maštoviti bazilisk, kojega spominju proročki psalmi Staroga Zavjeta nišaneći na Spasitelja (»super aspidem et basiliscum ambulabis«), i kozorog, simbol Marijina djevičanstva, jer za njega »Physiologus« piše, da se može uhvatiti samo, ako legne u krilo djevice. Svega toga u Splitu nema: nema tu ni basne, ni istočnjačkih čudovišta, ni kršćanskih simbola. Majstor je, kao u jednom udžbeniku, nanizao nekoliko životinja, koje je dnevno imao oko sebe: kao konja, magarca, gusku, kozu, ovna, svinju itd. ili životinje, koje je poznavao po re-

produkcijama, a bile su mu zanimljive po svojoj egzotičnosti: kao devu, slona ili lava. Zapelo mu je još oko o kompoziciju, u kojoj čovjek zgrbljen pod teretom diže sa tla neko kolo, pa je i to izrezao između slika životinja na naslonu korske klupe (slika 59). Nije mi bilo moguće pronaći izvor i značenje ove slike (210).

Najdonji, *sedmi pojas* naslona, ima još jednom mnogostruko ponovljen dug i jednoličan ornamenat starohrvatskog geometrijskog prepleta. Ovaj je pojas bio najvećim dijelom prepiljen po polovini. Njegov izvorni ukras sačinjava niz kosih četvorina i kružnica. Slični motivi rese površinu starohrvatskog crkvenog pokućstva. Samo je na naslonu — kao u već opisanim prepletima »osmica« i u prepletima na krajevima naslona, koje ćemo još spomenuti — preplet složeniji i načinjen iz jednostrukog, a ne iz mnogostrukog remenja (211). Motiv ovoga pojasa, to jest kose četvorine odnosno kružnice, ponavlja se na dužim dijelovima naslona 34 puta. I u ovom pojasu izbija na kraćim dijelovima naslona majstorova težnja za izmjenom uresa u četverolatičnim ružicama, koje su umetnute u pleter, i u lisnatim krajevima, kojima završavaju trakovi pletera.

Na krajevima pojedinih dijelova naslona bile su uske *uspravne trake*. I one su pružale majstoru površine, koje je on mogao kititi rezbarijama. Dvije su uspravne trake desnog krila korske klupe, u nutarnjem uglu na prijelazu iz dužeg dijela u kraći dio, propale. Samo su dijelovi tih traka uklopljeni u naslon, da ih se tako spasi i sačuva. Na njima se vide fragmenti prepleta, vitica i friza životinja. Od životinja — koje ovdje nijesu postavljene u odvojene okvire, već se redaju u dugom frizu — raspoznaju se koza, bik, jelen s razgranatim rogovljem i na dva mjesta lav. Sačuvane su, naprotiv, u cjelini uspravne trake na suprotnom krilu naslona. Na jednoj je od njih red ukusno crtanih palmeta u srcoliku okviru, iznad toga, uvrh trake, lisica s debelim dugim repom. Na drugoj je majstor izrezao dvije figuralne predstave, viticu i preplete u obliku kompliciranog višestrukog remenja, pa u obliku mreže kosih četvorina spletenih kolutima, petljama i »osmicama«. Zanimljiva su ovdje dva sitna lika; jedno je čovjek, koji je poklekao te na plećima nosi i rukama drži stablo nataknuto na stalak a stilizirano poput velikog lista (slika 52); a drugo je lik, koji se sagnuo nad radnim stočićem i ima u rukama sjekiru (slika 67). Ovaj je lik odjeven kratkim pripasanim haljetkom i hlačama, koje su mu se prilijepile uz meso; na glavi ima kalotu iz platna svezanu vrpcom ispod vrata. Ovakve se kape javljaju potkraj XII. stoljeća, a nosili su ih pripadnici različitih društvenih staleža sve do konca XIV. stoljeća. U minijaturama XIII. stoljeća vidi se, da su se izvodile iz platna bijele boje (211).

Već je Eitelberger tvrdio, da lik sa sjekirom prikazuje majstora, koji je izradio kor i prema tome je neke vrste autoportret samog umjetnika. Eitelbergerovu su tvrdnju poslije ponavljali drugi pisci. Moramo ipak biti oprezni u ovom pogledu. Tečajem vremena raste samosvijest srednjevjekovnih majstora. Česti su u romaničko doba na zgradama i njihovu namještaju natpisi, koji zvučnim i kićenim izrazima kuju u zvijezde vrijednost majstora. Na trogirskom se portalu spominje Radovan kao glasovit i nadaleko poznat svakome (»cunctis preclarum«) (212). Već u srednjem vijeku ima na crkvama i crkvenom namještaju prikaza majstorâ, koji su gradili crkve ili su izrađivali namještaj. W. Loose navodi kao najstariji primjer slike majstora na drvenom koru pored splitskog kora još pobočnu stranu kora u Poehlde-u u Njemačkoj iz godine 1284. Tu je prikazan majstor, koji izdjeljava dio kora u radionici, na zidu koje visi raznovrsno majstorovo oruđe. Ali je pitanje, da li su u Splitu i u Poehlde-u zbilja prikazani likovi autora kora ili je to samo općenita slika majstora, koji radi na koru. Na oprez nas upućuje okolnost, da je u tim korovima samo jedan lik; a zna se, da su korove kao i drugi namještaj iz drveta obično izrađivale dvije osobe, drvodjeljac i rezbar. Svakako će se u ovo prvo vrijeme teško raditi o portretima u pravom smislu riječi. Likovi u Poehlde-u i u Splitu dani su samo u općim crtama bez uvjerljivosti i individualnih portretnih crta (213). Na naslonu kora u Splitu, u najgornjem pojasu, vidjesmo četiri svećenika okupljena oko pulta za Evanđelje. Prizor je očito inspiriralo ono, što se dnevno događalo i viđalo u ovoj splitskoj crkvi, za koju je kor bio izrađen; a ipak to nijesu portreti svećenika crkve, jer svi imaju posve jednake crte lica.

Loose dovodi u vezu sa slikom majstora pri radu još čovjeka, koji nešto poviše pri samom vrhu trake napola klečeći nosi stablo. Loose tvrdi, da je to lik majstorova pomagača, koji mu donosi dasku. Nije to tako. Ne nosi čovjek dasku, nego stablo nataknuto na stalak ili gredu. Ljudski lik, koji nosi stup ili drugu arhitektonsku čest ili uopće neki teret, davni je motiv u graditeljskoj



64. DETALJ SPLITSKOG KORA: SV. DUJE

umjetnosti. Motiv je isprva u organičkoj vezi s konstrukcijom i predočuje zorno funkciju potpore i tereta u graditeljstvu. U talijanskoj romaničkoj umjetnosti omiljeo je i raširen motiv čovjeka, koji se, zgrbljen i lomljen, prilijepio uz konzolu ili čuči ispod stupova kod propovjedaonice, pa motiv čovjeka, koji sagnut ili klečeći plećima i rukama mučno podržava stup ili drugu čest arhitekture. Iz arhitekture i konstrukcije crkvenog namještaja prelazi motiv i na površine zgrada i namještaja, u vidu lika, koji podupire bilo koji teret. I na dva kraja splitskog kora čovjek je podmetnuo ramena pod gredu, koja tvori podnožje kupoli, ispod koje su prikazana dva sveca. Na glavnim vratima katedrale u Modeni iz XII. stoljeća, na dnu dovratnika, čovjek je poklekao i zgrbio se pod teretom grede kao u Splitu (samo u Modeni iz grede izbija mjesto stabla duga vitica) (214).

Preostaje nam još da opišemo uske trake na *četiri krajnja kraja* nekadašnje korske klupe. Donji je dio ovih traka gladak, jer su se tu naslanjale pobočne strane ili ograde romaničke korske klupe. A gornji je dio trake, kao najistaknutije mjesto klupe, bio rezerviran za četiri lika osobitog značenja: tri sveca zaštitnika Splita i donatora, koji je dao graditi kor za crkvu ili samostan (slika 64 i 65). Ova su četiri lika svečano uokvirena oltarskim ciborijem, koji završava kupolom. Na kupolu su se popele ptice, a ciborij nosi razgranato stablo odnosno zgrbljeni nosač. Jedan od ovih nosača popeo se na životinju, a drugi je stao na grm ili stablo i podupire se štakom. Nosač tereta u vidu čovjeka, koji se upire o štaku, omiljeo je motiv romaničke plastike Radovanove škole u Splitu i Trogiru. Imamo ga na skulptiranom podnožju stupa na ulazu u zvonik sv. Duje u Splitu i na soklu Radovanova portala u Trogiru. Proučavajući ovaj portal iznio sam mišljenje o vjerojatnom podrijetlu ovog motiva u našim stranama (215).

Na kraju lijevog krila korske klupe — na počasnom mjestu, jer na desnu ruku svećenikâ u koru kad su okrenuti prema oltaru (216) — prikazan je lik u biskupskoj nošnji. Ne ćemo griješiti, ako u ovom biskupu, iako on nema svetačkog vijenca oko glave, uočimo zaštitnika grada Splita, *sv. Dujma*, mučenika pod carem Dioklecijanom u staroj Saloni (304) (slika 64). Splitska je crkva kao nasljednica stare salonitanske crkve osobito štovala mučenike i biskupa stare Salone i sv. Duje je vrlo često bio prikazivan na splitskim spomenicima. Sv. Duje je na koru prikazan u strogom frontalnom stavu srednjevjekovnih svetaca; na glavi mu je mitra, desnicom blagosilje, a u ljevici drži biskupski štap. Biskupski je ornat na njemu potpun: raspoznaju se donja tunika, pa dalmatika, kazula i palij u dugim srednjevjekovnim oblicima. Ispod vrata vire koso postavljene trake stole. Danas biskupu pada stola ravno s ramena, dok je svećenici nose prekrštenu pred prsima; ali u srednjem vijeku nije dugo bilo u ovom pogledu stalne prakse (217). O obliku mitre i biskupskih haljina i insignija bit će još govora pri određivanju vremena, u koje je bila građena romanička korska klupa.

Na drugom kraju kora, na lijevom i desnom krilu, prikazana su dva sveca u širokom talaru. Jedan od njih ima u rukama svitak knjige i svinut kirurški instrumenat, a drugi drži isti instrumenat i kutiju (lijekova). Očito su to »sveti vrači«, liječnici *braća sv. Kuzma i Damjan*. Oko glave im je jednostavan svetački krug. Kult sv. Kuzme i Damjana bio je u srednjem vijeku raširen u našim stranama. U Splitu su ova dva sveca u ranom srednjem vijeku bili dapače suzaštitnici crkve uz glavnog sveca Duj-

ma i njegova sudruga u mučeničkoj smrti Staša. U svojoj povelji baca knez Trpimir godine 852. prokletstvo na onoga, koji bi osporio njegovo darovanje splitskoj crkvi, a pri tom je naziva »coenobium sanctorum martyrum Domnii et Anastasii, Cosmae et Damiani«. A splitski nadbiskup Pavao posvećuje svoju knjigu psalama »ad laudem sanctorum martyrum: Domnii, Anastasi atque sanctorum Cosmae et Damiani« (218).

Na kraju desnog krila kora, sučelice sv. Dujmu, stoji ispod ciborija lik sa plaštom srednjevjekovnog odličnika prikopčanim na desnom ramenu i s dugačkim križem u rukama (slika 65). Gologlav je, bez svetačkog vijenca, a križ drži objema rukama pred prsima. U ovakvoj nošnji i s križem u ruci bili su u srednjem vijeku katkada prikazivani sveci, osobito oni, koji nijesu imali naročitih atributa. U Zadru, na pozlaćenom srebrnom moćniku glave sv. Oroncija iz XI.—XII. stoljeća, različiti su sveci odjeveni u opisanoj nošnji i imaju samo opći atribut križa u ruci; glave su im ovjenčane svetačkim krugom i do njih su ispisana njihova imena (219). Lik na koru je bez vijenca, pa zbog toga vjerujem, da na njemu nije prikazan neki svetac, već *donator*, to jest pobožni darovatelj kora, svjetovnjak u suvremenoj nošnji odličnika.

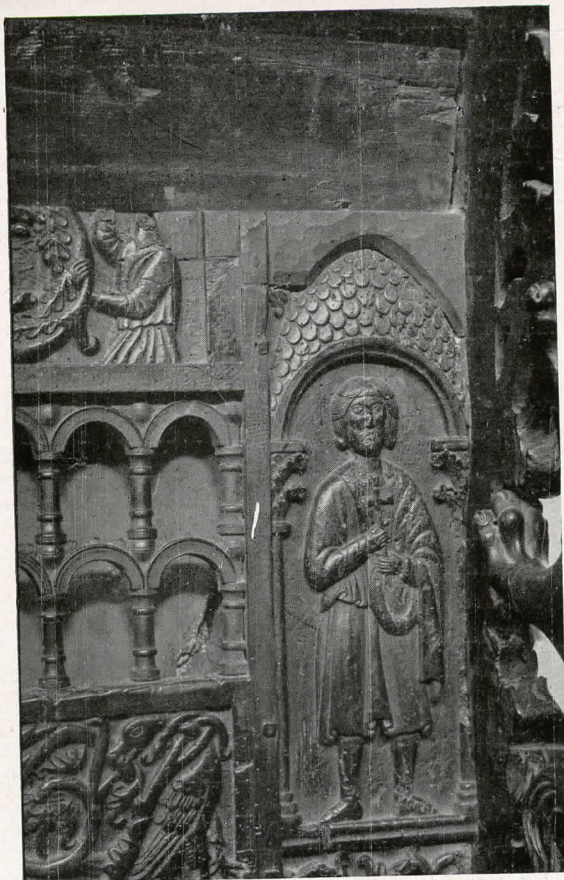
Donatori su se rano prikazivali u crkvama, koje su dizali, ili na namještaju, koji su darivali. Prikazivani su klečeći u molitvi, s križem u ruci i uvijek u suvremenoj svjetovnoj nošnji. Loose spominje kao najstariji lik darovatelja kora onaj na koru u Wassenbergu u Njemačkoj iz početka XIV. stoljeća. U crkvi sv. Franje u Zadru, na krajevima drvenog kora iz konca XIV. stoljeća, izrezani su likovi sv. Krševana, zaštitnika Zadra, sv. Frane, pokrovitelja reda, sv. Ludovika, omiljelog franjevačkog sveca, pa lik nekog svećenika Benedikta bez svetačkog vijenca, sigurno naručitelja kora (220) (slika 72). Ako je točno moje nagađanje o donatoru na splitskom koru, onda taj lik mora stajati na čelu sačuvanih likova donatora srednjevjekovnih drvenih korova.

C. UPOREDNO RAZMATRANJE ROMANIČKOG KORSKOG NASLONA

1. *Strani utjecaji i domaće crte.* Pri opisu dekora naslona kora spomenuli smo više puta slične motive na spomenicima u Italiji. Nismo to učinili proizvoljno, već po nuždi i stvarnosti. I onda, kad je najsamostalnija, dalmatinska umjetnost ima dodirnih točaka s umjetnošću Apeninskog poluotoka. Ali kao na vratnicama majstora Buvine dodirne točke nijesu tolike, da bismo romanički kor katedrale u Splitu mogli smatrati replikom umjetnosti izvjesnog kraja Italije. Venturi, koji romaničke skulpture Splita i Trogira dijeli među različite struje suvremene umjetnosti u Mlecima, na muci je, kamo da smjesti kor, pa ga jednostavno izostavlja iz svoje knjige. I Toesca unosi kor u široki okvir tvorevina Italije i njena utjecaja, ali se o njemu nikako ne izražava određenije.

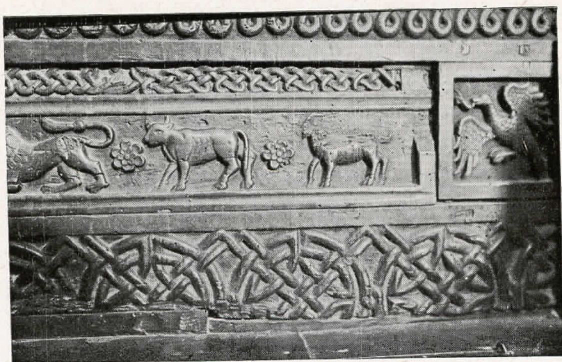
Splitski je kor mlađe djelo od Buvinovih vratnica. Kor potječe iz vremena, kad je Radovanova radionica na trogirskom portalu već bila realizirala sintezu južnoitalske i gornjoitalske umjetnosti. Motivi omiljeli Apuliji, Abruzzima i Lombardiji javljaju se i na naslonu splitskog kora. Ali nema ih mnogo; utjecaji iz tih krajeva ili nijesu posve sigurni ili ostaju na površini. U svojoj je biti splitski romanički kor domaće djelo u punom smislu riječi.

Upada u oči na naslonu široka uporaba rešetaka izvedenih u tokarskoj radnji. Takve radnje upotrebljavale su se kao ukras domaćeg pokućstva iz drva, klupa, stolaca, postelja. Tokarski je dekor poznavala i srednjevjekovna Dalmacija. Nije se, istina, sačuvalo izvorno pokućstvo, ali imamo njegovu reprodukciju na spomenicima, na primjer na stolcu, na kojemu sjedi Siječanj na stupcu portala, pa na stolcima i podnožjima, na kojima počivaju i naslanjaju noge Josip i žena, koja pere Isusa u luneti portala trogirske katedrale. Majstor naslona mogao je, prema tome, kao baštinu svoje sredine, imati tehničku spremu i praksu, da izvede rešetke naslona. Ali historičaru umjetnosti gledajući kor ipak leti misao i sjećanje k drvenim rešetkama prozora muhamedanskih kuća i rešetkama crkvenog pokućstva u koptičkim crkvama staroga Kaira (221). Još je Jackson pisao, da rešetkaste plohe splitskog kora imaju posve »uneuropean design« i da su skroz identične s prozorskim rešetkama u starom Kairu; a Toesca spominjući splitski kor govori o »trafori a tornio che ramentano le transenne musulmane«. Poznato je, da je vlast Saracenâ u južnoj Italiji ostavila ovom kraju u srednjem vijeku kao nasljedstvo ukrasne tendencije i motive islamskog umjetničkog svijeta. U to se nasljedstvo ubraja i sklonost za rešetkasti dekor u drvu i kamenu. Tipičan su primjer za to prošupljene ploče velike ruže pročelja katedrale u Troji u Apuliji (222). S obzirom na davne veze dalmatinskog



65. DETALJ SPLITSKOG KORA: DONATOR KORA

primorja s gradovima Apulije nije smjelo pomišljati na to, da je upravo južna Italija mogla igrati posredničku ulogu pri pojavi rešetkastog ukrasa tokarske radnje na naslonu splitskog kora. Osim rešetaka u tokarskoj su radnji izvedeni također nizovi dvospratnih slijepih arkadica na drugom pojasu naslona. Arkadice, slijepe i prošupljene, omiljeli su ukras srednjevjekovnog pokućstva. Vidjesmo ih reproducirane na stolcu, na kojemu sjedi Krist u Kani i Posljednoj Večeri na Buvinovim vratima, a imamo ih također



66. DETALJ SPLITSKOG KORA: ORAO I FRIZ ZVIJERI

na raskošnom stolcu, na kojemu sjedi Marija u relijefu Blagovijesti ispod zvonika sv. Duje u Splitu (slika 74). Bossert piše u svojoj »Povijesti umjetničkog obrta«, da su ovakve arkadice na izvornom srednjevjekovnom spomeniku sačuvane samo na splitskom koru. Vasić je međutim upozorio na slijepe arkadice u završnjem dijelu drvenog ikonostasa u crkvi S. Maria in Valle Porclaneta malog mjestanca Rosciolo, u Abruzzima. Gavini dokazuje, da je taj ikonostas iz XIII. stoljeća i da on ponavlja motiv arkadica, koji se javlja na čitavom nizu spomenika, propovjedaonica i ciborija u toj istoj crkvi i u crkvama istog kraja još u XII. stoljeću (San Moscufo, S. Stefano a Cugnoli). Možda nije slučajna i bez veze pojava ovog motiva u romaničkom naslonu kora u Splitu i u umjetnosti Abbruzza.

U svojoj knjizi o portalu trogirske katedrale upozorio sam na vjerojatnost, da je lik Saracena, što se na podnožju portala zgrbljen odupire o štaku, replika sličnog motiva Orijentalca ispod nadbiskupa Helije u katedrali u Bariju u Apuliji (224). Motiv čovjeka, koji poduprt štakom nosi teret, ponavlja se poslije kod nas — bez ikakve veze i oznake orijentalske rase kao čisti ures — na ulazu u zvonik sv. Duje u Splitu, pa na naslonu drvenog kora katedrale (u čovjeku, koji podupire kupolicu, u kojoj je jedan od dvojice svete braće Kuzme i Damjana). Ovdje međutim može jedva više biti govora o izravnom utjecaju spomenikâ Apulije.

Jasniji i jači je utjecaj umjetnosti gornje Italije i Lombardije na izbor ukrasnih motiva majstora, koji je izveo naslon. Lombardija je u umjetnost Italije, u vrijeme romanike, uvela i širila motive crpene iz svakidašnjeg života. Vidjesmo, da je splitski majstor obilatom rukom prosuo takve prikaze na pojasima i trakama naslona. Čovjek, koji zgrbljen nosi stablo, veoma je nalik na dva lika, koji u jednakom stavu podupiru ukrasnu viticu dovratnika glavnih vrata katedrale u Modeni (XII. stolj.). Na tim vratima, na vodoravnom nadvratniku, hvata čovjek krajeve krugolike vitice jednako kao na prvom i trećem pojasu naslona. Nešto kasnije, pri koncu stoljeća, ubacuje Benedetto Antelami u uglove vitice, koja resi kamenicu za krštenje u Krstionici u Parmi, male dražesne sitne likove poput majstora u Splitu u trećem pojasu naslona kora (225). Lombardija je na Apeninskom poluotoku domovina nizova i frizova životinja crpenih iz srednjevjekovnih »bestijarija«. Venturi ističe kao značajku u umjetnosti Lombardije i sjeverne Italije također postavljanje likova i prizora

u pravokutna polja, koja su nešto udubljena poput »kaseta« (226). Sve to vidimo u nizu životinja u šestom pojasu splitskog kora.
Ali majstor u Splitu ne prima ropski ove motive, već ih prerađuje. Nešto od njih usvaja, a neke odbacuje. Vidjesmo, na primjer, da splitski majstor, nepristupačan predodžbama učene simbolike, izostavlja sve fantastične životinje, koje potječu iz basne, iz antike i iz srednjevjekovne teološke literature, a dolaze na velikom životinjskom frizu oko krstionice u Parmi. Na njegovu su naslonu očite i druge osobine, koje posvud prate rad u pokrajini. A to su naklonost za raskošno ukrasno gomilanje motiva, koji su majstoru na dohvatu, pa taman bez reda i mjere, a usto tvrdokorno ustrajanje kod tradicionalnih motiva i oblika. Čini se, da splitskom majstoru nije nikad dosta ukrasa i nikad dosta izmjene u ukrasu (vidi, što o tome pišem u radnji o trogirskom portalu, passim). Sve dolazi majstoru dobro, da mu djelo bude efektnije. On se služi rezbarijom, upotrebljava tokarsku tehniku, prevlači likove apostolâ bojom i resi prečage drugog i trećeg pojasa intarzijom iz kosti. U konzervativnoj se sredini Dalmacije majstor teško rastaje s motivima, koje je njegov kraj bio zavolio. Italija napušta tečajem XII. stoljeća posljednje ostatke i uspomene geometrijskih prepleta crkvenog pokućstva ranog srednjeg vijeka. Poznata je, na primjer, pojava takvih prepleta na pročeljima i portalima crkava S. Michele i S. Pietro in Ciel d'Oro u Paviji i S. Antimo u Toskani (227). U malom opsegu dolaze ovi prepleti još na portalu crkve Sant' Andrea u Barletti iz odmaklog XIII. stoljeća, ali njihov je majstor naš domorodac Simon Raguseus (227a). Splitski majstor oživljuje još jednom — ukoliko mi je poznato posljednji put — na dalmatinskom spomeniku starohrvatske pletere, ma da on njihove troprutaste trake svodi na jednostruke crte i svojevoljno ih komplicira i prepleće.
Još je nešto značajno za konzervativnu sredinu dalmatinskog primorja, a to je oblik i konstrukcija kora. O tome ćemo napose govoriti u narednom poglavlju.
2. *Naslon splitskog kora pripadao je korskoj klupi, a ne korskim sjedalima (stalli).* U starokršćanskim bazilikama, na unutarnjoj strani apside svetišta, bile su kamene klupe (subsellia). Iz sredine klupe, koja je pratila krivulju polukružne apside, izdizao se povišeni prijesto za biskupa, također iz kamena (cathedra). Običaj postavljanja kamenih klupa u svetištu iza oltara potrajao je i u prvo vrijeme srednjeg vijeka. U karlovinško se doba svetište zbog umnoženog sjaja bogoslužja i povećanog broja svećenika širi umetanjem pravokutnog kora između crkvene lađe i apside, pa se tim povodom kamene klupe produžuju također uzduž zidova kora. U isto se vrijeme oltar pomiče prema kraju crkve, pa biskup napušta mjesto u vrhu polukružne apside i prisustvuje obredima na pomičnoj stolici do oltara (faldistolium). Hladnoću i vlagu kamena ublažavali su dušeci, kojima su se oblagale klupe, i zastori, kojima su se zastirale stijene svetišta. Kamene se klupe u svetištu crkve podržavaju i u prvo vrijeme romanike. One se dapače u ovo vrijeme češće vežu uza stijene svetišta; u zidove se udubljuju niše sa trostrukim sjedalom za svećenika, koji čita misu i dva đakona, koji asistiraju (sedilia).
I u dalmatinskom primorju bilo je kamenih klupa u starokršćansko doba i u ranom srednjem vijeku. Kamena subsellia i katedru za biskupa ustanovio je arh. Dyggve u starokršćanskom groblju u Marusincu u staroj Saloni, i to u egzedri zgrade, za koju on drži, da je bila »ecclesia sine tecto« (crkva pod otvorenim nebom) iz V. stoljeća po Kr. Knez je Trpimir uredio sredinom IX. stoljeća monasima samostan u Rižinicama poviše Solina. U tu je svrhu bila jedna starokršćanska crkvica popravljena, učvršćena, pa su u nju uza zid crkvenog broda bili postavili kameno sjedalo ili klupu duboko u prostor crkve. To je učinjeno, da bude više mjesta za pjevanje monaha u zboru. U srednjevjekovnoj »Gradini« u Solinu otkopana je crkva iz XI. stoljeća, koja je po svom obliku po svoj prilici služila za svečane obrede hrvatskog dvora. Uzduž zidova crkve ima čitav niz prilično dubokih oblih zidnih udubina (niša), nanizanih gusto jedna do druge, a pri svom donjem kraju, u visini zgodnoj da se sjedi, zatvorenih lijepo tesanim kamenim pločama. U nišama apside sjedili su za svečanih obreda uokolo dostojanstvenici, a u nišama uzdužnih zidova crkve svjetovni odličnici. I u najstarijim crkvama bazilikalnog tipa u primorskim gradovima, u ranoromaničkim katedralama Raba i Zadra, još su do danas sačuvane klupe iz kamena uzduž apside. U trogirskoj su katedrali iz XIII. stoljeća ove klupe već niske i spale su na arhitektonski ukrasni motiv svetišta crkve (228). Nego pored kamenih sjedala rano je crkva stala upotrebljavati klupe i sjedala iz drveta. Kamena sjedala u svetištu crkve nijesu već u karlovinško doba dostajala za brojne monahe samostana, pa su oni u to doba, osim u svetištu, dobili mjesto u crkvenoj lađi, gdje su za njih bile postavljene drvene klupe. U sačuvanom tlorisu čuvenog samostana Benediktinaca u St. Gallenu



67. DETALJ SPLITSKOG KORA: MAJSTOR PRI RADU

u Švicarskoj ucrtane su, u crkvenoj lađi, brojne drvene klupe pod nazivom »formulae«. To su bile proste drvene klupe. Jedna takva jednostavna klupa s dosta niskim naslonom izvedena u rešetkastoj tokarskoj radnji sačuvala se u Alpirsbachu u Schwarzwaldu u Njemačkoj iz konca XII. ili početka XIII. stoljeća. Jedno se krilo tog dragocjenog cimelija crkvenog drvenog pokućstva još nalazi u crkvi, a drugo se čuva u Schlossmuseum-u u Stuttgartu (slika 69). Inače su najstarije drvene klupe propale, a primjerak u Alpirsbachu spominje se kao jedini u udžbenicima i naučnoj knjizi.

Uspjeh i trajna upotreba u crkvi bila je međutim rezervirana korskim sjedalima (njemački »Chorgestühl«, talijanski »stalli di coro)«. Korskim sjedalima zovemo drveno pokućstvo, u kojemu su čvrsto spojena zasebna sjedala nanizana u dugom nizu. Dokumenti i literatura spominju već u XI. stoljeću »stalli« ili »stalla« u crkvi. Ne znamo, kako su izgledali »stalli« u ovo prvo vrijeme; ali svakako pokazuju već u XIII. stoljeću najstariji primjeri korskih sjedala gotov i izrađen tip ovog pokućstva. Pojedina sjedala imaju poklopnu sjedalicu, koja se diže i spušta prema tome, da li svećenik stoji ili sjedi; odvojena su jedno od drugog niskim pregradama i nanizana u dugom krilu, koje završava izbočenim pobočnim stranama. Visokog naslona iza sjedala u ovo prvo vrijeme nema; od propuha i vlage štitio je svećenstvo zastor.

Ostatke ovakvih korskih sjedala imamo u katedrali u Ratzeburgu, ma da jako pregrađene u prošlom stoljeću. Sjedala u Ratzeburgu imaju dekor romaničkog značaja (slika 70) i Loose ih datira sredinom XII. stoljeća. Korska sjedala u Lokumu i u St. Viktoru u Xantenu u Njemačkoj iz druge polovine XIII. stoljeća pokazuju već oblike i ukras prelaznog stila romanike ka gotici. U gotičkom su stilu izrađena najstarija korska sjedala u Švicarskoj, Holandiji, Francuskoj i Engleskoj, koja se pripisuju XIII. stoljeću, dok Španija čuva u Gradafés-u primjerak romaničkih sjedala iz tog stoljeća (229). U Italiji, koja nas obzirom na splitski kor osobito zanima, najstariji su korovi također u gotičkom stilu i to iz XIV. stoljeća. Jedino crkva S. Damiano kod Assisija ima kor u obliku niza najprostijih preklopnih sjedalica bez pregrade i bez traga bilo kakvom uresu. Kor se pripisuje XIII. stoljeću. Zapravo je to korska klupa, samo što joj je dugo sjedalo razdijeljeno u pomične sjedalice (230) (slika 71).

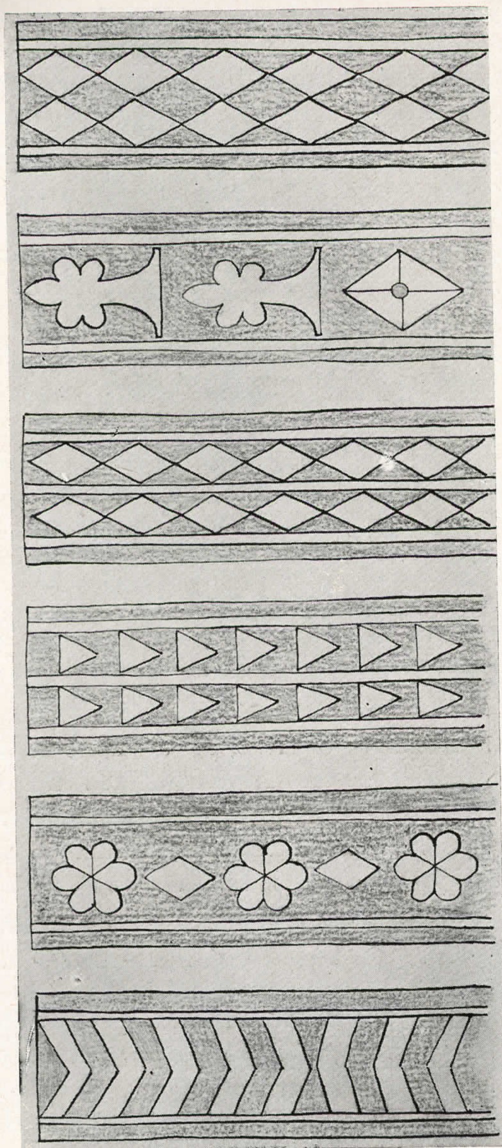
Govoreći o splitskom koru svi ga pisci nazivaju korskim sjedalima, »Chorgestühl«, »stalli di coro«. A ipak on to nije ili, točnije, nije bio u svom najstarijem, romaničkom obliku. Nema na sačuvanom naslonu iz tog doba i nije na njemu bilo zasebnih sjedala, pomičnih i odijeljenih jednih od drugih pregradama; ima naprotiv visok i kićen naslon, kojega nema u korskim sjedalima XIII. stoljeća. Naslon je splitskog kora očito pripadao korskoj klupi, «Chorbank«, »formula«, poput one sačuvane u Alpirsbachu. Splitski je kor bio pretvoren u korska sjedala istom za pregradnje u XVII. stoljeću. Splitski kor mora prema tome odsad, uz klupu iz Alpirsbacha, figurirati kao vanredno rijedak sačuvani primjerak ranosrednjevjekovne korske klupe. On je pored klupe iz Alpirsbacha jedini poznati primjer tog najstarijeg tipa drvenog kora u ranom srednjem vijeku; a nadmašuje nadaleko alpirsbašku klupu i jedinstven je u svojoj bogatoj i raskošnoj opremi.

Splitski je kor nešto mlađi od klupe u Alpirsbachu. Ova je klupa izrađena negdje oko godine 1200. (231), a romanička korska klupa u Splitu nije nikako starija od sredine XIII. stoljeća (vidi niže). U ovo doba spominju dokumenti, a crkve su nam sačuvale svećeničke drvene korove isključivo u obliku korskih sje-

dala. Konzervativna sredina dalmatinskog primorja dala je u to doba još jednom krasan primjerak starog tipa korske klupe.
Romanička korska klupa u Splitu suvremena je otprilike s korskim sjedalima u Gradafés-u, Lokumu, Xantenu i s najstarijim korovima u ostalim zemljama Evrope. Ali je ona sasvim drukčija od njih ne samo po tipu već također u opremi i značaju. Umjetnički značaj najstarijih korskih sjedala određuju i njihovu vrijednost sačinjavaju u prvom redu konstruktivni oblici tih korova, koji organički izviru iz potrebe i namjene korskih sjedala. Ukras je u njima podređen konstrukciji i čedno resi i potcrtava samo istaknute dijelove kora. U Splitu je obratno. Sve nastojanje majstora ide za tim, da što bogatije iskiti široku i ravnu površinu naslona. U tome potsjeća oprema splitskog kora na starohrvatsko crkveno pokućstvo, na oltare, ikonostase, ciborije i propovjedaonice iz kamena i mramora, u kojih su bile također jednostavne i ravne površine, od kraja na kraj prekrivene raznovrsnim uresnim rezbarijama. Majstor splitske korske klupe radio je, svijesno ili nesvijesno, u duhu i značaju crkvenog pokućstva iz ranog srednjeg vijeka i dao djelo vrlo lijepo, efektno i originalno.

D. VRIJEME I LIČNOST MAJSTORA I PRVOTNO MJESTO KORA

1. *Vrijeme i ličnost majstora.* Većina je pisaca držala, da je stariji dio drvenog kora u Splitu djelo majstora Andrije Buvine, koji je godine 1214. izradio romaničke drvene vratnice na ulazu u katedralu. Za ove je pisce, naravno, i kor radnja iz prve polovine XIII. stoljeća (239). Jelić je držao kor starijim. Na jednoj sjednici društva »Bihaća« u Splitu godine 1896. spominje se njegovo mišljenje, da je kor po svoj prilici iz XI. ili najkasnije iz XII. stoljeća (233). Jelića je vjerojatno na ovu tvrdnju zavela pojava pleternih uresa ranog srednjeg vijeka na koru u Splitu. Vidjesmo, da ovu pojavu dovoljno objašnjava konzervativna sredina dalmatinskog primorja. Vasić je naprotiv sklon odviše pomladiti splitski kor. To je kod njega razumljivo već s obzirom na to, što on za majstora Buvinu prihvaća netočan datum godine 1308. On piše i za kor, da se ima datirati istom u XIV. stoljeće, a svakako poslije drvenih vrata splitske katedrale. Osobitu važnost polaže on pri tome na pojavu dvostrukih stupova sa čvorom na naslonu kora. Rekao sam već prije, da se taj motiv javlja kroz sve vrijeme romanike i prema tome ne može biti opravdanim razlogom, da se neko djelo prebaci iz XIII. u XIV. stoljeće (vidi str. 70). Kao što u mnogim drugim stvarima tako će i u ovoj kratka napomena u Toescinoj »Storia dell' arte italiana«, da je najstariji dio kora »non anteriore alla metà del XIII secolo«, biti najbliža istini.
Motivi na naslonu kora crpeni su iz repertorija romaničke umjetnosti. Na koru su romanički plosnati likovi svetaca i apostola stiliziranih glava i plisiranih nabora haljina. Romanici pribrajamo i Buvinova vrata; ali je u majstora kora oblik daleko dotjeraniji u detalju i napredniji. U tome je naslon kora bliži skulpturama Radovanova portala u Trogiru. Naslon kora bliži je ovom portalu i vremenu njegove izgradnje također po tome, što se na njemu, pored tradicionalnog utjecaja iz južne Italije, zapažaju motivi iz dnevnog života gornjoitalske umjetnosti, koja je Radovanovom zaslugom, sredinom XIII. stoljeća, prostrujila do naših obala i osvježila tamošnji umjetnički rad.
Konkretniji su argumenat za to, da splitski kor ne stavimo u vrijeme prije sredine stoljeća, kapiteli na kovrčice ispod kupolica sa svecima na krajevima kora i ispod ciborija oltara do četiriju svećenika u najgornjem pojasu naslona (slika 53). Ovi su kapiteli stvarno već gotički, a dalmatinski ih je majstor upotrebio jedva prije odmaklog XIII. stoljeća. Najvažniji je detalj za utvrđivanje datuma drvenog kora međutim biskupski ornat sv. Dujma na kraju lijevog krila kora (slika 64).
Svetac je odjeven starinskim dugim oblicima biskupskih haljina. Svečeva kazula na zvono pada u bogatim i širokim oblicima, a palij ima oblik slova Y i donji mu trak seže gotovo do ruba dalmatike. U XIV. se stoljeću kazula sa strana prekraćuje, a Y-palij definitivno istiskuje palij u obliku slova T (234). Prema tome palij i kazula ukazuju na vrijeme prije godine 1300. S druge strane ne dopušta nam oblik mitre, da idemo mnogo dalje od ovog datuma i siđemo u početak XIII. ili u XII. stoljeće.
Danas poznamo dobro razvoj mitre. Brzo su se izmijenile iza godine 1000. mitre u obliku čunja, kalote, pa mitre s dva postrana roga (cornua). Tečajem XII. stoljeća uvedena je mitra s jednim rogom iznad čela i drugim iznad zatiljka. Na tim je mitrama uresna bordira pričvršćena uz obod (in circulo) i po sredini (in titulo) mitre; a dvije se vrpce spuštaju sa stražnje strane mitre (infulae). Ovom tipu pripada mitra sv. Dujma. Važan je za točnije fiksiranje vre-



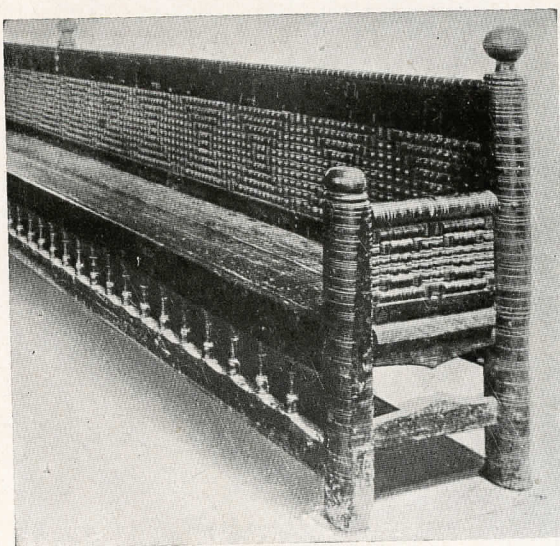
68. UZORCI INTARZIJE NA SPLITSKOM KORU (CRTAO C. FISKOVIĆ)

Djelo majstora kora stoji osamljeno u sačuvanim spomenicima. U crkvi sv. Luke u Splitu nalaze se tri plošno tretirana drvena sveca, poput relijefa pričvršćena na pozadinu daske. Ta tri sveca nijesu po stilu, a prema toma ni po vremenu, daleko od likova svetaca na našem koru. Ali detalji glave i način, kako je na njima tretirana kosa, pokazuju, da ova tri sveca nije izradila ista ruka, koja je rezala poprsja apostola na naslonu kora (236).

2. *Prvotno mjesto romaničkog kora.* Kao što nam nije zabilježeno, kad je nastao najstariji drveni kor u Splitu i tko ga je izveo, tako nam nije zabilježeno ni gdje je kor prvotno stajao. Moramo se u ovom pogledu zadovoljiti samim nagađanjima.

Kor nije bio izvorno izrađen za katedralu. On je građen tako, da se njegova dva krila naslanjaju uza zid. A za to nije bilo ni mjesta ni mogućnosti u unutrašnjosti okrugle katedrale. Zbog toga se nagađalo, da je romanički kor izvorno stajao u samostanu duvna bl. Arnira ili u samostanu sv. Stjepana »de Pinis« (»u bore«) utemeljenu godine 1000. U samostanu se pjevalo u zboru, pa je trebao drveni kor. A u vrijeme majstora Buvine, kojemu su stariji pisci pripisivali kor, bila su u Splitu samo ova dva samostana. Osobito se spominje samostan sv. Stjepana kao prvotno mjesto kora. To je bio vrlo ugledan i bogat samostan i tijesno vezan o gradsku povijest. Za ženski samostan sv. Eufemije kao i za samostane sv. Franje i sv. Dominika, koji su u Splitu bili osnovani sredinom XIII. stoljeća, drveni je kor odviše raskošan. Ova su dva reda, u prvo vrijeme, rado isticala siromaštvo i skromnost.

mena odnos između širine i visine mitre. U XII. se stoljeću javljaju niske mitre, u kojih visina iznosi samo 2/3 širine. U XIII. stoljeću raste visina mitre, ali samo malo pomalo, dok do konca stoljeća ona zaostaje za širinom. U Splitu su visina i širina gotovo jednake (235). Najstariji će dio splitskog kora biti prema tome iz druge polovine XIII. stoljeća. Već time otpada mogućnost veze kora i majstora Buvine, koji je radio oko godine 1214. Uostalom pada za historičara umjetnosti svako nagađanje o tome onog časa, kad on uporedi stilski oblik likova u Buvine s likovima na koru. Podrobno sam opisao jedne i druge likove, pa ne trebam ponavljati, samo upućujem još jednom čitaoce na slike jednog i drugog spomenika u ovoj radnji.



69. ROMANIČKA DRVENA KLUPA IZ ALPIRSBACHA

Nagađanje, da je samostan sv. Stjepana prvotno posjedovao romanički kor ili korsku klupu, koja je u XVII. stoljeću bila preudešena u korska sjedala, nalazilo je oslona i u mutnoj predaji, koju je u prošlom stoljeću iz usta splitskih svećenika pokupio Englez Jackson. Svećenici katedrale kazivali su Jacksonu, kako je kor bio oštećen prigodom nekog davnog sukoba splitskih plemića s kaptolom, a sukob je bio zbog toga, što je kaptol bio na svoju ruku izabrao nekog kanonika. Jackson je držao, da ova predaja prepričava u nešto izmijenjenom obliku kazivanje Tome Arciđakona o sukobu klera i građana prigodom izbora samog Tome za splitskog nadbiskupa, ili je to mutno sjećanje na provalu građana u samostan sv. Stjepana godine 1242.—1243. (238).

Bio je te godine splitskim potestatom Ivan iz roda knezova krčkih kasnije zvanih Frankopani. Kaptol i monasi izabraše, bez učešća građana, za opata nekog Leonarda. Nato provali potestat na čelu građana u samostan. Razbješnjela gomila ispsuje i izbije prisutne svećenike, podera tuniku Tomi Arciđakonu — koji sam sve to priča — i razbije po ćelijama skromno imanje monaha i crkveno posuđe. Ovom je prilikom mogao nastradati i drveni kor.

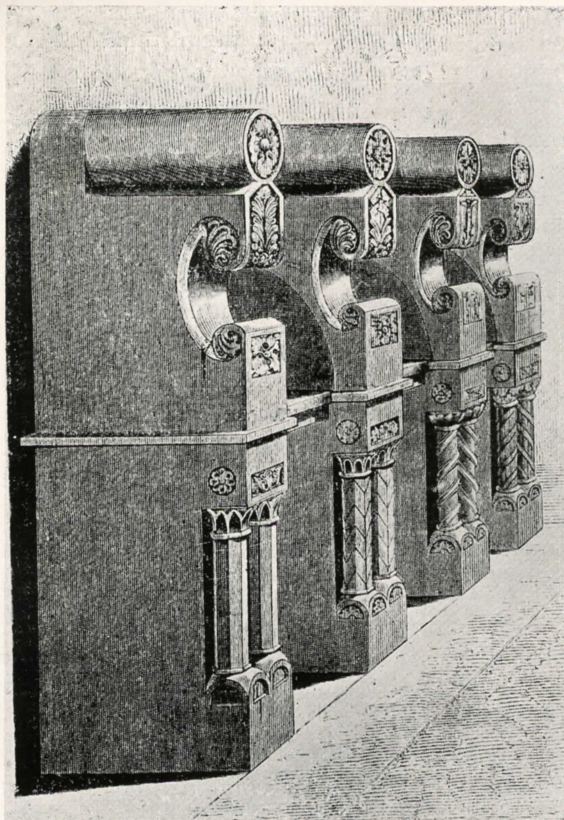
Nego sve ove epizode ne daju nam čvrst oslon, da utvrdimo prvotno mjesto kora. Sam naslon kora, oštećen zubom vremena, mogao je dati povoda, da u krugu splitskog svećenstva nastane onakva predaja, kakvu je prigodom svog posjeta Splitu u prošlom stoljeću Jackson zabilježio.

ZAKLJUČAK

Trinaesto je stoljeće zlatno doba srednjevjekovnog Splita u povijesti i u umjetnosti. U to doba doživljava Split borbeno razdoblje živog preobražaja i zamaha, koje nam tako plastično dočarava suvremeno pero kroničara Splićanina Tome Arciđakona. U to doba diže Split svoje najljepše srednjevjekovne spomenike, koji su do danas sačuvani.

U to vrijeme ulaze hrvatske seljačke mase iz okolice u grad, kojega je pučanstvo dotada bilo pretežno romansko po rodu i jeziku. I one otad sačinjavaju u gradu jezgru malog čovjeka, radnika i zanatlije. Spuštanju masa iz okolice u grad utire put jačanje hrvatske vlastele u neposrednom zaleđu gradova. O koncu XII. stoljeća postaju odlični hrvatski rodovi na čelu starih hrvatskih županija feudalnom gospodom, koja jačaju u moći i bogatstvu. Privlači tu gospodu kultura, a mame ih obilati dohotci gradova, pa se oni nameću gradovima za knezove. Pod zaštitom hrvatskog kneza mogu Splićani obrađivati polja i držati blago u splitskom polju i slobodno im je trgovati s Bosnom i Balkanom, dok im kneževa vojska dobro dolazi u borbi s drugim gradovima. Blagostanje grada raste i traži nove sile, koje grad nalazi u prilivu masa iz okolice.

I tako se malo pomalo mijenja etnički karakter Splita. Ali veze s romanskim svijetom i Italijom, njihovom kulturom i njihovim životom, ostaju i dalje. Ni Romana u Splitu ne nestaje odjednom. Bit će, da je u XIII. stoljeću većina plemstva i klera u Splitu još bila po govoru i rodu romanska. Odlučno, ali uzaludno se Romani otimlju bujici Hrvata; odraz njihova otpora osjećamo u mnogim strastvenim izrazima i prikazima Tome Arciđakona, Latina po odgoju i osjećaju. S gradovima preko mora u Italiji podržava Split mnogostruke veze, s njima on trguje, sklapa ugovore prijateljstva, njegova djeca posjećuju njihove škole. Toma priča u svojoj kronici s ushitom, kako je kao đak sveučilišta u Bologni slušao propovijed svetog Franje Asiškog. Iz Italije dolaze u to vrijeme u Split gradski notari, nadbiskupi i potestati. Pored nadbiskupa biranih između ugarskih prelata, Guncela i Ugrina, koji žive životom svjetovnih grandseigneura, a Splitu ih nameću dvor i hrvatski banovi, dolaze u istom XIII. stoljeću u Split i Trogir biskupi iz Italije, koji bilježe duboke brazde u kulturni i crkveni život tih gradova. Dosta je da spomenemo biskupa Trogira Treguana iz Firence, čije je ime vezano uz Radovanov portal, i nadbiskupa Splita Bernarda iz Perugije, u čije su vrijeme bile postavljene drvene vratnice majstora Buvine na ulazu u splitsku katedralu. Iz Italije dolaze u XIII. stoljeću i novi redovi sv. Franje i sv. Dominika. Franjevci su nagovarali Splićane, da za dobro građana pozovu potestata »de gente latina«. I Toma uistinu dovede iz Ankone godine 1239. učenog i zauzetnog Gargana de Arscindis, koji uredi splitsku općinu »ad exemplar italicarum urbium«, popiše stare zakone i običaje u zborniku, koji Toma zove capitularium i t. d.



70. ROMANIČKI KOR U RATZEBURGU

sarima, koji pljačkaju po Jadranu, pa česte razmirice svjetovnjaka i klera oko raznih gradskih prava.

Nego ne smijemo krivo suditi ove događaje i prilike. Ima u svemu tome pored sjena i svijetla. Kao u borbenim talijanskim srednjevjekovnim komunama ove su epizode često odraz i znak mladenačkih energija grada. Vanjski znak napretka grada imamo u činjenici, da srednjevjekovni Split upravo u XIII. stoljeću izlazi iz tijesnog okvira palače cara Dioklecijana i širi se prema zapadu, gdje se izgrađuje i novim se zidinama zatvara predgrađe »burgus«. Gradom prolaze i u njemu odsjedaju i okrunjene glave. Godine 1217. polazi ugarsko-hrvatski kralj Andrija II. iz splitske luke u križarsku vojnu. Godine 1251. odsjeda njemački car Konrad IV. na putu u Siciliju za nekoliko dana u palači splitskog nadbiskupa. Iste godine proboravio je noć u gradu, »in palatio« uglednog građanina Nikole sina Dujma, kralj Bela IV., koji je radi uređenja prilika u dalmatinskoj Hrvatskoj bio odsio u nedalekom samostanu sv. Petra od Klobuka.

U to doba križaju se u Splitu različiti etnički elementi, sukobljuju se protivna naziranja i interesi, vode se žestoke stranačke borbe u gradu. Sve vrije i kipti životom i borbom. Građani razdijeljeni u protivničke tabore postavljaju i skidaju po svojoj volji i moći knezove iz hrvatskih rodova Šubića i Nelipića, koji su između sebe također u vječitoj svađi i utakmici za vlast u hrvatskim primorskim stranama. Splićani zahvataju pogdjekad i dalje od svoje neposredne okoline, pa biraju za gradskog kneza Višana iz Like i kneza Petra iz Zahumlja. »Bogumilska« vjera tih knezova dovodi grad u sukob sa crkvom. Papin legat Akoncije udara godine 1225. Split za godinu dana crkvenim interdiktom zbog toga, što su građani silom uveli u katedralu Petra zahumskog sklonog »bogumilima«. Grad se buni i odmeće i od zakonitog ugarsko-hrvatskog kralja i ponovo ratuje sa susjednim gradom Trogirom. Crnim bojama opisuje Toma dan, za koji su Splićani držali, da će biti posljednji dan njihova grada, kad su Trogirani s obronaka brda Marjana, pomagani od vojske hrvatskog bana Dionizija, provalili u buntovni grad i zapalili kuće iz drva i ševara tek nastalog splitskog predgrađa. Borbama s Trogirom pridružili su se sredinom stoljeća sukobi s omiškim gu-



71. ROMANIČKE DRVENE KLUPE
U CRKVI SAN DAMIANO U ASSISIJU

Toma Arciđakon piše, da je nadbiskup Bernardo imao utvrđeni zaselak na otočiću Vranjicu (»turrim cum palatio«), dok je nadbiskup Rogerije raskošno ukrasio svoju palaču u gradu. Sve su to stoljeća uništila; ostali su nam samo zvonik XIII. stoljeća pred katedralom, a u katedrali propovjedaonica, drveni kor i Buvinova vrata (239).

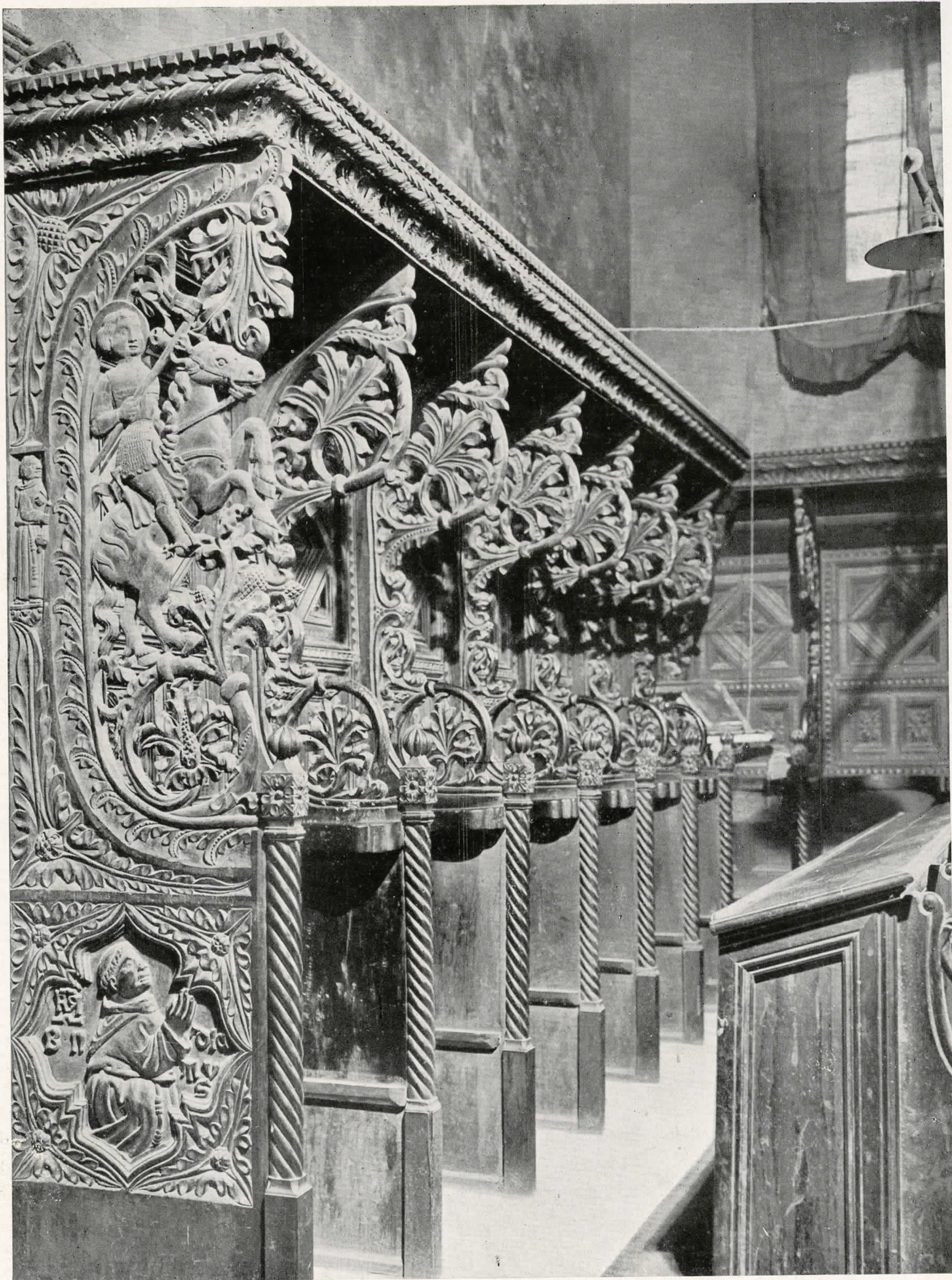
U okviru ovog historijskog Splita XIII. stoljeća, koji sam pokušao ukratko ocrtati, izvedeni su Buvinova vrata i romanička korska klupa s raskošnim naslonom.

O početku XIII. stoljeća, u vrijeme, dok je na čelu splitske crkve stajao nadbiskup Bernardo rodom iz Perugije, postavljene su na ulaz u katedralu umjetnički izrađene drvene vratnice. Da li su one bile postavljene na želju splitskog kaptola i klera ili pak na želju i nalog samog učenog nadbiskupa, ne znamo. Vratnice, rezane u drvetu ili livene u bronci te urešene raznolikim ukrasom i religioznim motivima ne samo za radost očiju nego i za pouku vjernika na ulazu u crkvenu zgradu, bile su davna tradicija kršćanske crkve i kršćanske umjetnosti. U raznim krajevima kršćanskog svijeta imamo brojna takova vrata. U srednjevjekovnoj su Italiji osobito brojna vrata iz bronce, u sv. Marku u Mlecima, u S. Paolo fuori delle mura u Rimu, pa na vratima više samostana i katedrala u južnoj Italiji. Starokršćansku tradiciju vratnica skulptiranih u drvu predstavljaju nam u romaničko doba na italskom poluotoku vrata, koja su nam se, trošna i izjedena vremenom, sačuvala u zabačenim mjestima brdovitih Abbruzza.

Nadbiskup Bernardo našao je za splitska vrata u vajaru i slikaru Andriji Buvini majstora, koji je radnju izveo na puno zadovoljstvo onih, koji su mu je povjerili. Buvina je Splićanin, i niti imamo u pisanim dokumenltima vijesti, da je on ikada živio u Italiji, niti nalazimo u njegovu djelu razloga, da to naslućujemo ili ustvrdimo. Srodnost i podudaranje rasporeda njegovih vratnica s drvenim i brončanim vratima u Italiji ne ide preko općih linija i motiva, koje uvjetuje jednaka svrha tih spomenika, jednaki materijal, iz kojega su izdjeljani, kao i jednaka kulturna podloga, iz koje romaničko doba crpe svoju umjetnost. Bernardo je po svoj prilici odredio samo broj i predmet Buvinovih polja s prizorima Evanđelja na vratima. Možda je bio na to potaknut sjećanjem na vrata, koja je vidio bilo gdje u Italiji. Ali bitno je, da je Buvina u rasporedu splitskih vrata izradio originalno djelo, koje, štaviše, može izdržati poredbu sa srodnim spomenicima onkraj Jadrana. Rekoh već prije, da su splitska vrata u svom rasporedu najefektnija, jer je na njima majstor zgodno određenim detaljima postigao ujedno i najveću raskoš ukrasa i najveću uravnoteženost cjeline.

Na vlastitim nogama stoji majstor i u ornamentiranim dijelovima vratnica. Uokolo evanđeoskih polja teče poznata romanička lozica kovrčastog lišća sa sitnim likovima životinja i ljudi. Ali Buvinovi sitni likovi nijesu fantastične životinje, nemani s motivima Bizanta i Istoka kao na skulptiranom dekoru katedrala južne Italije, niti su oni crpljeni iz carstva sjevernjačke mašte i basne kao na mnogim portalima crkava sjeverne Italije. U zatišju pokrajinske radionice Buvina se ogledao oko sebe: i svoje je sitne likove dijelom preuzeo s ostataka Dioklecijanove palače, koji su mu bili dnevno pred očima, a dijelom s kićenih inicijala iluminiranih kodeksa, koje mu je crkva dala u ruke kao ikonografijske predloške evanđeoskih prizora, što ih je morao izdjeljati.

Sama ikonografija evanđeoskih prizora nije, naravno, djelo majstora. Ona to nije nigdje u srednjem vijeku. Nju u velikim središtima stvaraju učenost i religioznost srednjeg vijeka dajući joj ustaljene obrasce. Ali u detaljima ikonografije Evanđelja splitskih vrata osjeća se i odrazuje pokrajinska sredina njihova majstora. Majstorova radionica nije imala gotove obrasce za sve brojne epizode Svetog pisma kao što ih je vjerojatno imala za uresne detalje u kakvoj knjizi uzoraka sličnoj poznatom albumu francuskog srednjevjekovnog graditelja Villarda d' Honnecourta. Buvina se je poslužio kod izradbe evanđeoskih prizora s više predložaka, koje su mu vjerojatno bile stavile na raspoloženje crkvene vlasti, u prvom redu nadbiskup Bernardo, koji je donio sa sobom u Split »libros plurimos bonos et pretiosos«. Upravo zbog toga nisu Buvinovi evanđeoski prizori u pogledu ikonografije jednaki, već raznoliki, pa u vrlo različitom stepenu usvajaju bizantinske formule. Buvina je, nadalje, kao tipičan pokrajinski majstor konzervativan, on ne obnavlja tradicionalne obrasce, ne oživljava ih motivima iz života i ne rastače ih u epizode, kako to čine poneki majstori u Italiji već u XII. stoljeću. Nekoliko začudo »naprednih« motiva u prizorima Muke Gospodinove u Splitu ima jamačno svoj izvor u kodeksu vrlo recentnog datuma, koji je majstoru bio dan u ruke. Majstor izrađuje samo slike, koje je crkva odabrala. On se ne upušta u proučavanje teksta Evanđelja, vjerojatno ga i ne čita, a daleka mu je svaka učenost; pa tako on po-



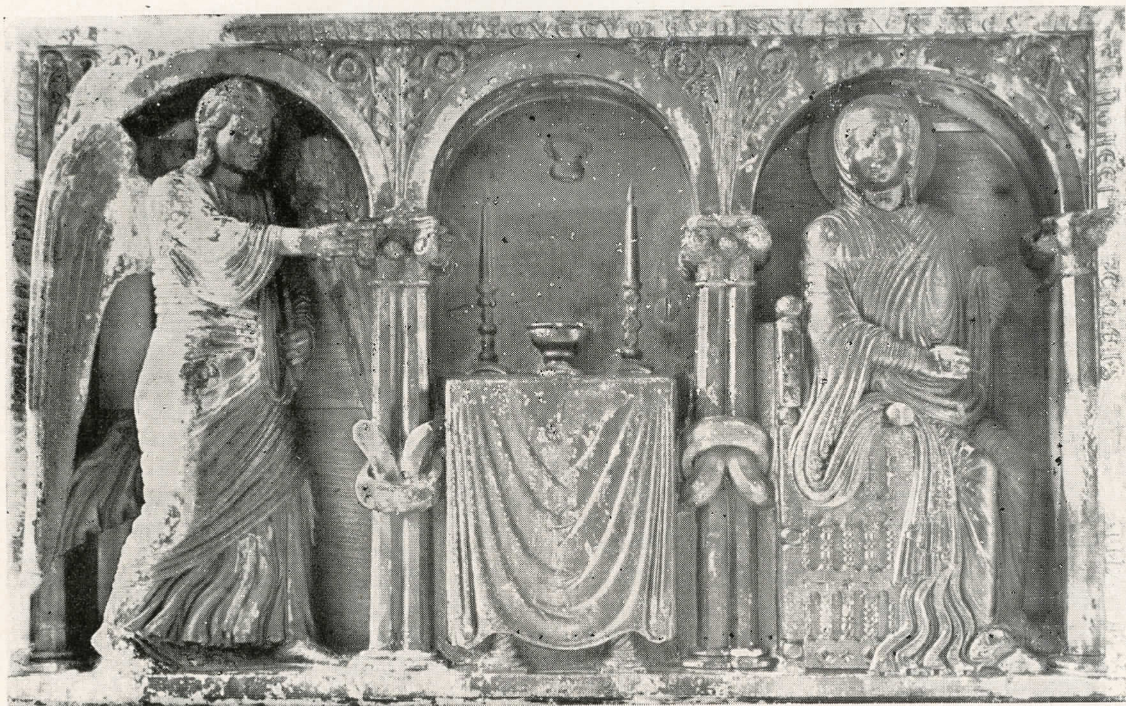
72. DRVENI KOR U ZADARSKOJ CRKVI SV. FRANA

negdje samovoljno kljaštri bitan motiv kompozicije, brka detalje i t. d.
Pogotovu nema stil likova majstora Buvine, primitivan u obliku i neizrađen u detalju, mjesta i sebi ravna u suvremenim spomenicima Italije. On ima svoj izvor i nalazi svoje objašnjenje u sredini, u kojoj je majstor odgojen i u kojoj je radio. Neprekinuta tradicija umjetničkog rada u Dalmaciji daje Buvini rutinu, ukus i stilski osjećaj, koji čine njegovo djelo privlačljivim; ali je on u pogledu stilskog razvoja za vrijeme, u koje živi, ne samo konzervativan, već i zaostao. Dostojanstvene likove splitskih vrata još ne pokreće i ne lomi romanička težnja za pokretom

i životom. Njihova plosnatost i njihova kompozicija ukazuju na to, da u dalmatinskoj sredini još početkom XIII. stoljeća nijesu, svud i u svemu, bile svladane i prebrođene tendencije i način plitkih starohrvatskih uresnih skulptura. Slikarska je praksa majstora još više učvrstila u ovome i dala draperiji nekih likova kaligrafijski oštre linije.
Ako išta u srednjevjekovnoj Dalmaciji, to su Buvinova vrata plod domaćeg tla i rezultat zasebnih prilika našeg kraja u to doba. Ali je dalmatinsko primorje u svako doba bilo otvoreno utjecaju druge obale Jadrana, pa je i njegovu umjetnost, u dužim ili kraćim razmacima vremena, osvježilo, odredilo i usmjerilo strujanje iz Italije. Već nešto prije polovine stoljeća dovinuo se majstor Radovan u Trogiru, oplođen dodirom sa strujom prekomorske umjetnosti, do vanredne umjetničke visine i stupio, i u ikonografiji i u stilu, uz bok najboljih suvremenih talijanskih skulptora. Pobude, koje su došle s onkraj mora, pale su i ovog puta na plodno tlo, i Radovan je, jednim mahom, preskočio dug razvojni put, koji vodi od primitivnih likova njegova jedva nešto mlađeg zemljaka majstora Buvine do svojih vlastitih fino i precizno, kao u bjelokosti, vajanih likova. Njegov portal iz godine 1240. spojio je u originalnu skladnu cjelinu apulijske ukrasne motive, koji su bili davna i rana tradicija dalmatinske srednjevjekovne umjetnosti, s figuralnom plastikom antelamesknog pravca, koja je preko Mletaka, oko sredine stoljeća, bila doprla do naše obale. Sve sam to potanko iznio i osvijetlio u radnji o portalu u Trogiru. Radovanova radionica proširila je svoj rad i na susjedni Split: svjedoci su nam za to snažni lavovi-čuvari na ulazu u zvonik sv. Dujma i fini mramorni relijefi Blagovijesti i Rođenja u prvom spratu ovog zvonika iz druge polovine XIII. stoljeća.
Drugo je domaće djelo u Splitu, po vremenu nedaleko od ovih relijefa, vitka mramorna propovjedaonica u katedrali. Ona predstavlja i nastavlja tradiciju južnoitalske umjetnosti na tlu srednjevjekovne Dalmacije. Iz Apulije potječu njen šesterostrani oblik, njen prsobran sačinjen od ploča raznobojnog mramora i urešen slijepim arkadicama, pa krasni kapiteli, u kojima se, u virtuozno ažuriranoj skulpturi, prepleću lišće i zmajevi (240).
Dok netom spomenuta djela iz mramora, relijefi zvonika i propovjedaonica katedrale, uza svu originalnost u detaljima jasno odaju vezu s prekomorskom umjetnošću, romanička je korska klupa, danas u koru katedrale, bila opet domaće djelo u punom smislu riječi kao i Buvinova vrata, ma da je ona izrađena u vrijeme, koje nije bilo daleko od postanka ovih mramornih spomenika. Buvinova vrata i korska klupa izrađeni su u drvetu, a ne u skupocjenom mramoru. A to nije bez značenja. Čini se, da je rezanje u drvetu, u svako doba, bilo više vezano uz domaće tlo, njegove navike i njegove sklonosti. Malo ima čuvenih majstora, koji režu drvo; rijetke su umjetnine iz drveta, koje određuju razvoj umjetnosti. Drvo je u umjetnosti u prvom redu domena domaće sredine, zanata i obrta.
Korska je klupa u Splitu izrađena u drugoj polovini XIII. stoljeća. U to je vrijeme srednjedalmatinsko primorje, Trogir i Split, zaslugom i radom radionice majstora Radovana, bilo stupilo u uži dodir s umjetnošću preko mora. Radovan je već bio oživotvorio na portalu katedrale uspjelu sintezu apulijskih i lombardijskih motiva. I na naslonu korske klupe javljaju se pojedini motivi, koje znamo i imamo na spomenicima u Apuliji, u Abruzzima i Lombardiji; sličice iz života množe se na pojasima i trakama naslona splitske korske klupe. Ali je sve to malo i ostaje na površini: u stvari je splitska korska klupa, uz Buvinova vrata, najoriginalnije djelo srednjevjekovne dalmatinske skulpture.
Samo u zatišju konzervativne sredine mogli su se u onakom opsegu održati prepleti starohrvatskih skulptura. Tipično je za pokrajinskog majstora neumorno gomilanje uresnih motiva na naslonu; a značajno je izostavljanje iz niza životinja šestog pojasa klupe svih fantastičnih i simboličnih zvijeri, koje su majstoru bile tuđe ili neshvatljive. A nadasve je važno, da je u vrijeme, kad su korska sjedala (stalli) bila zamijenila ranije korske klupe (formulae), splitski majstor izradio drveni kor u obliku klupe. Tako splitski kor ostaje, uz jednostavnu crkvenu klupu bez većeg umjetničkog ukrasa i značenja u Alpirsbachu, jedini sačuvani, sjajni i originalni primjerak takvog crkvenog namještaja ranog srednjeg vijeka.
Netom navedeni spomenici, Radovanov portal u Trogiru, pa Buvinova vrata, drveni kor, skulpture zvonika te propovjedaonice u Splitu, kojima možemo dodati još graditeljske spomenike kao što su katedrala u Trogiru i zvonik sv. Dujma u Splitu, svi izgrađeni u svojim temeljnim i bitnim dijelovima u XIII. stoljeću, dostaju, da ovo stoljeće nazovemo zlatnim vijekom srednjevjekovnog Splita i Trogira. U ovim gradovima bilježi umjetnost u XIII. stoljeću širok zamah i visok uspon; u isto vrijeme bilježi povijest ovih gradova priliv hrvatskih masa iz okolice. Podu-



73. LUNETA POBOČNIH VRATA KRSTIONICE U PARMI (B. ANTELAMI)



74. RELIJEF BLAGOVIJESTI NA SPLITSKOM ZVONIKU

daranje u vremenu jedne i druge pojave nije bez značenja i bez razloga. Ono nam je dokazom činjenice, koju istraživalac kulturne prošlosti dalmatinskog primorja mora ponovo konstatirati, a ta je: koliko su duboki i trajni rezultati kulturne simbioze slavenske, hrvatske krvi i latinske civilizacije na istočnoj obali Jadrana.

NAPOMENE

(1) A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano 1908, vol. VI passim; D. Frey, Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini (Jahrbuch der Zentral-Kommission), Beč 1913., str. 1—169; H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien (u istom zborniku), Beč 1914, str. 27—196; O. von Kutschera-Woborski, Das Giovanninorelief des Spalatiner Vorgebirges (u istom zborniku), Beč 1918, str. 1—43. — (2) Julius von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Innsbruck 1934, str. 220 i 222; O. von Kutschera, Der Dom von Traù, Eine Aufnahme des Baues und der Portalskulpturen, 1911; Lj. Karaman, Die romanische Plastik in Spalato, 1920. — (3) D. Farlati, Illyricum sacrum, Venetiis, tom. 1, (1751), str. 441, i idem, tom. 111 (1765), str. 239, 495 i 502 — Originalni, bogato iskićeni romanički naslon sjedala za kler, koji se danas nalazi u koru splitske katedrale, i koji nas kao djelo romanike XIII. stoljeća ovdje u prvom redu zanima, nije izvorno pripadao nizu sjedala spojenih u jedno, što se u dokumentima zove stalla, njemački Chorgestühl, talijanski stalli di coro, već je to bio raskošno izrađen naslon duge svećeničke klupe; mi ćemo, međutim, govoreći o cjelini, ipak upotrebljavati uobičajeni naziv drveni kor. — (4) Ivan Kukuljević Sakcinski, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb 1858, str. 97—98. Sličnu misao ponavlja još slovenski historičar J. Mal, Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih i Srbih, Ljubljana 1924 str. 87. — (5) O Buvini i koru ima govora u Eitelbergera o. c. 1884, na str. 274—277 i 283—284, pa u Jacksona o. c. II, na str. 46—51. — (6) Ephemeris Spalatensis, Jaderae 1894; A. Ehrhard. Die altchristliche Prachtthüre von S. Sabina in Rom und die Domthüre von Spalato. — (7) J. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900, str. 142—144. — (8) L. Jelić, F. Bulić, S. Rutar, Vodja kroz Spljet i Solin, Zadar 1894. — (9) L. Jelić, Zvonik spljetske stolne crkve (Viestnik hrvatskoga arheološkoga družtva, N. S. godina I.), Zagreb 1895—1896, str. 87. — (10) A. Venturi, Storia dell' arte italiana, III, Milano 1904, str. 102—104. — (11) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana u Trogiru, (Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Knjiga 262, Umjetničkog razreda III), Zagreb 1938, str. 34. — (12) Ć. M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, Bd. I—V, Beč 1910, i novo izdanje iz godine 1927, Bd. I—VIII (ovdje su slike Buvine i kora na tablama 215—218); G. Kowalzcyk-C. Gurlitt Denkmäler der Kunst in Dalmatien, Einleitung von C. Gurlitt, Band I, Berlin 1910, table 27—28 i 34—35; M. Dvořák, Die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit an der österreichischen Küste der Adria (Dalmatien und das österreichische Küstenland, Vorträge gehalten im März 1910 anlässlich der ersten Wiener Universitätsreise, herausgegeben von E. Brückner) Beč i Leipzig 1911, str. 179. — (13) Vidi, što o tobožnjem putu sluge nadbiskupa Lovre u Antiohiju govorim u svojem članku Starohrvatsko groblje na Majdanu kod Solina, Posebno izdanje »Bihaća«, hrvatskog društva za istraživanje domaće povijesti u Splitu, Split 1936, str. 32—33. — (14) L. Jelić, Contributo alla storia d'arte in Dalmazia (Supplemento al Bullettino di archeologia e storia dalmata), Split 1912, str. 28 i 107 dalje. — (15) Bullettino di archeologia e storia dalmata 1900 str. 126—128; ibidem 1907 str. 160 i 1912 str. 72—76. — (16) A. Tamaro, La Vénétie Julienne et la Dalmatie II, Rim 1919, str. 343—344. — (17) A. Dudan, La Dalmazia, I. Milano 1921, str. 42, 50, 103—104, 123, 125. — (18) M. Vasić, Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od početka IX do početka XV veka (ćirilica), Beograd 1922, str. 305—311 i str. 311—313 (kor). — (19) P. Toesca, Storia dell'arte italiana, I, Il medioevo, Turin 1927, str. 800 i 1103; W. Loose, Die Chorgestühle des Mittelalters, Leipzig 1931, str. 80. — (20) Lj. Karaman, O nekim novim publikacijama o historiji umjetnosti u Dalmaciji (Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku), Split 1922, str. 144—147; Lj. Karaman, Dalmacija kroz vjekove, Split 1933, str. 105—107; Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 43, 50 i 58. — (21) E. Hébrard-J. Zeiller, Spalato. Le palais de Dioclétien, Pariz 1912, 193. — (22) A. Venturi, o. c. str. 382. — (22a) Mitteilungen der Zentralkommission, Beč 1889, str. 179, i Enciclopedia Italiana, vol. XXVII, Milano 1935, str. 961. — (23) Bullettino Dalmato, 1908, str. 170—171, i Mitteilungen der Zentral-Kommission, Beč 1908, str. 347—358. Gornji kraj polukružnog ruba vratnice (Schlagleiste) bio je sasvim propao, pa je nadomješten prostim, neiskićenim kapitelićem. Restaurator Svimberský bio je izradio rezbarenu traku i za propali najdonji kraj vratnice i držao se pri tome motiva dekoracije, koja ide okolo ostalih polja. Centralna komisija u Beču smatrala je i to nedopuštenom i odviše radikalnom obnovom staroga stanja i dala je prekriti ove rezbarije prostom daskom. Tako je na tom mjestu ostao izgled onakav, kakav je bio prije popravka vrata. Natpis na latinskom jeziku na stražnjoj strani vrata spominje ovaj popravak (donosi ga Bullettino Dalmato, 1908, str. 171). — (24) Zapravo je Ranke vitica, Weinranke je lozica, to jest vitica vinove loze; često se međutim upotrebljava izraz lozica za uresni motiv spomenika umjetnosti kod svake vijugave vitice bez obzira na to, da li se radi o vitici vinove loze. — (25) A. Riegl, Stilfragen, Berlin 1893, str. 252 i dalje. — (26) Za oblike srednjevjekovnih šešira ovog doba vidi: Ch. Enlart, Manuel d'archéologie française, III, Le costume, Pariz 1916, str. 142 i dalje. — (27) Goli je dječak raširenih ruku lijevo od polja broj 1 i ispod polja broj 6; čovjek, koji diže čaše, ispod polja broj 9 i 10; dvije su životinje s leđima okrenutim jedna prema drugoj (francuski, animaux adossées) ispod polja broj 11 i 12; lov na jelena ispod polja broj 7; čovjek što puše u rog ispod polja broj 2; dva čovjeka s mačem i jedan što pije ispod polja broj 3; motiv srcolikog prepleta sa parom ptica između polja broj 17 i 18. Polja sam označio prema rednom broju prizora iz Evanđelja, kako će to biti opisano u poglavlju II B 3. — (28) G. Millet, Iconographie de l'Évangile, Pariz 1916, str. 70 — (29) Kao u svojoj radnji O majstoru Radovanu u Trogiru potkrepljivat ću citatima samo ono, što je sporno i ono, na što je potrebno upozoriti stručnjaka; uostalom upućujem čitaoce na glavna ikonografijska djela kao što su: F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1897; H. Detzel, Christliche Ikonographie, I, Freiburg i. B. 1894; H. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, Freiburg i. B. 1907; K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst I, Freiburg i. B. 1928; E. Sandberg-Vavalà, La croce dipinta

italiana e l'iconografia della Passione, Verona 1929; G. Millet, Iconographie de l'Évangile, Pariz 1916; E. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Pariz 1923, uz ostala dva sveska o XII. i XIV. stoljeću; O. Dalton, Byzantine art and archeology, Oxford 1911. — (30) U prvi se mah čini, kao da Marija rukom pokazuje na sina u košari. Ispitamo li stvar bolje, vidjet ćemo međutim, da to nije slučaj. Marija sve do XIII. stoljeća leži mirno i bezizražajno, pa ne obraća nikakve pažnje onome, što se oko nje događa. Istom kod Nikole Pisana ona promatra majčinskom ljubavlju pranje svog Djeteta; a u umjetnosti Pisanovih nasljednika otkriva Dijete ili ga uzimlje u naručaj. Na trogirskom portalu iz godine 1240. pruža Marija malom Isusu u zipci veliki komad platna, kao da ga hoće njime pokriti, ali gleda ravno preda se bez vidljivog interesa i osjećaja. Kod Buvine — na samom početku XIII. stoljeća — bila bi preuranjena gesta majčine brige prema djetetu. I uistinu se o tome ne radi. U XI. i XII. stoljeću Marija se u prizoru Rođenja budi iza sna, oživljuje i gestikulira; ona diže u to ime uvis ruku, koja je bliže gledaocu (poredi o tome Millet o. c. str. 107). I na Buvinovim vratima diže Marija ljevicu, a desnicu, bližu svom djetetu, pušta mirno niz tijelo. — (31) O nošnji ovog anđela bit će dalje govora. — (32). Venturi, o. c. III, sl. 642. — (32a) R. Hamann, Die Holztür zu St. Maria im Kapitol, Marburg a. L. 1926; u Kölnu daje Irud krvniku u ruke koplje. — (33) Venturi, o. c. III, sl. 210 (relief u Veroni), Kraus, o. c. II/1, str. 303; Detzel, o. c. str. 367; vidi također lik sudije prekrštenih nogu u prizoru mučeništva nekog biskupa na relijefu u Spoletu, Venturi, o. c. III, sl. 795. — (34) Millet, o. c., str. 171—173. — (35) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, sl. 6. Na ovom portalu predočuje Jordan sedam vodoravnih krivulja, jedna nad drugom. — (36) Millet, o. c., sl. 123, 137, 144, 145 i 149. — (37) U Italiji u XIII. stoljeću u Kristovu Krštenju prevladava još immersio. Ako me slika ne vara, rani primjer infusio imamo u luneti u crkvi San Giovanni u Monzi iz XIII. stoljeća, gdje Ivan Krstitelj drži u desnici neki predmet, vrč ili školjku, kojom će Krista poškropiti; vidi Venturi, III, sl. 188. — (38) Obično su anđeli u Krštenju na jednoj strani, rjeđe su na obim stranama. Ali susretamo ih tako postavljene na primjer na brončanim vratima u crkvi San Zeno u Veroni, u krstionici San Giovanni in Fonte u Veroni, na portalu krstionice u Parmi i u jednoj crkvi u Arezzu. Vidi Venturi, o. c. II, slika 134 i III slika 213, 292 i 846. — (39) Po Evanđelju odgovara najprije Krist Mariji, da još nije došao njegov čas; tek poslije nalaže on slugama, da napune posude vodom, i kada je to učinjeno, javlja upravitelj gozbe, da je u posudama dobro vino (u Buvine on zapravo ide prema Kristu a ne prema mladoženji). — (40) E. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Pariz 1923, str. 184. — (41) Ehrhard, o. c. str. 10. — (42) Jackson, o. c., str. 49. koji je prvi odredio značenje svih polja na Buvinovim vratnicama, označio je ovaj prizor kao »healing the lame and blind« (»ozdravljenje čovjeka uzetog i slijepog«). Slijepac kod ribnjaka Siloi išao je prema pričanju Evanđelja naokolo kao prosjak, pa se on u srednjevjekovnoj ikonografiji prikazuje uvijek sa štapom. To je navelo Jacksona, da ga pored slijepca nazove i uzetim. Jackson međutim rabi izraz »the lame and blind« sa jednim spolnikom »the«, pa je jasno, da misli na samo jednu osobu. Prema tome otpada prigovor Ehrharda Jacksonu (o. c. str. 11), da u ovom polju nijesu prikazane dvije osobe; a pogrešno je, kad Zeiller, a po njemu i Bulić, govore o »la guérison du parallytique et de l'aveugle« odnosno o »ozdravljenju paralitičnoga i slijepca«, Zeiller, o. c., str. 193, i Fr. Bulić-Lj. Karaman, Palača cara Dioklecijana, Zagreb 1927, str. 202. — (43) Künstle, o. c., 385 i 403. — (44) Künstle, o. c., str. 56. Za apostole, koji idu naučavati Evanđelje, vidi E. Mâle L'art religieux en France du XIIe siècle, slika 230. — (45) E. Sandberg-Vavalà u djelu La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione, Verona 1929, str. 222 i 417, tvrdi, da jedan apostol donosi vodu za pranje; to se međutim na vratnicama nikako ne vidi. Vavalà pozna splitske vratnice samo po reprodukcijama u Venturija, a ne de visu, pa ona isto tako netočno piše, da su svi apostoli uokolo u ovom prizoru na nogama (in cerchio e tutti in piedi). — (46) Iako Evanđelje priča, da je Krist poklekao na koljena, on se isprva, u umjetnosti helenističke oblasti, prikazuje uspravan, a u umjetnosti orijentalne oblasti u stavu klečanja: to se događa zbog toga, što se je u rimskom antičkom svijetu molilo stojećke (Orans, starokršćanski simbol molitve, jest žena koja stoji), a na Istoku klečeći. Ovaj posljednji motiv prevladao je međutim u ikonografiji srednjeg vijeka. Vidi Sandberg-Vavalà, o. c., str 225—226. — (47) Ovako pobrkanu sliku nije Sandberg-Vavalà shvatila, pa piše, da u Splitu fali epizoda Malka (o. c., str. 425). — (48) Detzel, o. c., str. 367, Künstle, o. c., str. 431, i Sandberg-Vavalà, o. c., str. 428—437. Toesca na natpisu ispod slike Buvinovih vrata (o. c., sl. 526) nazivlje ovaj prizor: »Dinanzi a Erode«. — (49) Kraus, o. c., str. 336. — (50) Millet, o. c., str. 400, i Sandberg-Vavalà, o. c., str. 130. — (51) Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle, str. 489 i dalje. — (52) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 447 i dalje. — (53) Sandberg-Vavalà, o. c., slike 262. — (54) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 301, 457 i 459. — (55) U prizoru Polaganja Krista u grob dolazi gdjekad lik čovjeka, koji donosi mirodije, ali nikada to ne čine Svete žene. Vidi: Sandberg-Vavalà, o. c., str. 437 i dalje. — (56) Jackson, o. c., str. 49, Zeiller, o. c., str. 193: Bulić-Karaman, Palača cara Dioklecijana, str. 203; Ehrhard, o. c., str. 11. — (57) Gesta blagoslova s palcem, koji pritište prstenjak tako, da se blagoslov vrši kažiprstom i srednjakom, smatrala se je oznakom bizantinskog obreda i bizantinske umjetnosti za razliku od zapadnjačkog, latinskog, blagoslova, koji se vrši s uzdignuta prva tri prsta. Dokazalo se međutim, da obadva načina dolaze naizmjence već rano i na Istoku i na Zapadu. Vidi: Künstle, o. c., str. 605. — Kniiga, koju Krist drži u ruci sjedeći u aureoli pri Uzašašću, jest obično zatvorena. Imamo međutim i u talijanskoj srednjevjekovnoj umjetnosti primjera Krista s otvorenom knjigom kao na Buvinovim vratnicama, vidi, na primjer, Sandberg-Vavalà, o. c., sl. 74, 147, 368, 455, 456, 501—503, 528 i 546. — (58) Vidi djela i mjesta navedena u napomeni 56. — (59) Detzel, o. c., str. 490; Sandberg-Vavalà str. 196 nota 30; J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, Wildpark-Potsdam 1929, str. 191. — (60) Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, sl. 228; Künstle, o. c., sl. 289 i 290; Venturi, o. c., III, sl. 360; Sandberg-Vavalà, o. c., sl. 130, 139, 141, 147. — (61) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 183 i dalje te sl. 147 i dalje. — (62) Die Holztür zu St. Maria im Kapitol, o. c., str. 19 — Farlati, o. c., I, str. 491, opisuje sadržaj Buvinovih vratnica i kaže, da je on u 28 polja prikazao život Krista: ubi eiusdem Christi concepti, nascentis, cir-

cumcisi, a Magis suppliciter culti, a patria profugi, in templo inter doctores considentis, miracula patrantis, capti a satellitibus, flagellis caesi, in crucem sublati, ac denique resurgentis, redeuntisque in celum atque in augustissimum ad dexteram Dei Patris solium recepti ... argumenta ... celata sunt. Christus resurgens je po svoj prilici Silazak pred pakao, a considens in templo inter doctores je valjada krivo shvaćeno Prikazivanje u Hramu; ostale oznake u glavnom odgovaraju. — (62a) Künstle, o. c., str. 242, i Sandberg-Vavalà, o. c., sl. 31, 42, 148, 154, 155, 373, 391. — (63) Venturi, o. c., III, sl. 386. Vidi također rimske vojnike na bizantinskom emalju iz vremena oko godine 1200 u Münchenu, Schatzkammer, vidi H. T. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, V, Berlin 1932, str. 145. — (64) Za sjekiru vojnika pred Pilatom vidi H. Folnesics, Die illuminierten Handschriften in Dalmatien, Leipzig 1917, sl. 106 i 109 (ibidem sl. 108 mač sličan onome, što ga Irud daje krvniku u Pokolju djece u Splitu); za trodjelni bič poredi na primjer Sandberg-Vavalà, o. c., sl. 446 i 477. — (65) Za oblike crkvenog pokućstva vidi Ch. Rohault de Fleury, La Messe, Pariz 1883 — 1889 passim, i J. Braun, Der christliche Altar, München 1924, I—II, passim. — (66) Braun, o. c., str. 212, i Prikazivanje u Hramu na brončanim vratima u Beneventu (sl. 34). — (67) U Bossertovoj knjizi (o. c., V, str. 353) navodi se splitski kor kao jedini sačuvani spomenik s ovim arkadicama. — (68) Schmidt, Möbel, Berlin 1922, str. 22—23. — (69) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 511. — (70) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 313—318. — (71) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 511—512; Salerno: E. Bertaux, L'art en Italie méridional, Pariz 1907, tab. 19 i 20; Benevento: Venturi, o. c., III, sl. 640 i dalje; Alatri: ibidem sl. 368; Antelami: M. G. Zimmermann. Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, sl. 35 i 36. — (71a) R. Hamann, Die Holztür zu St. Maria im Kapitol, str. 19. — (72) Farlati, o. c., I, str. 491: Ad januam templi, cuius valvas ex antiquo ligno mira soliditate ad tineam et cariem arcendam praedito anno 1214 Andreas Buvina eximius ea tempestate sculptor, tessellato opere celavit ... seriem totius vitae, quam Christus inter homines vixit, concinne venusteque dispositam insculpsit ... argumenta simulacris exiguae formae egregie factis undique eminentibus pulcherrime celata miraculo sunt. Opus omnino visendum, cujus eximiam pulchritudinem artemque exquisitam nemo concipere potest qui non oculis ante subjecerit. Pa opet III str. 239: Januae majoris valvae, ligneae illae quidem, sed mira arte celatae ... pulcherrimis figuris ornata ... M. Andreas Gavina civis Spalatensis sculptor ea tempestate pictorque nobilissimus. — (73) G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes II. Abteilung, Berlin II. Abt., str. 300. — (74) Mitteilungen der Zentralkommission, Beč 1908, str. 347. — (75) Vidi napomene 6 i 7. — (76) Wiegand, o. c., u napomeni 7. — (77) O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, Berlin-Neubabelsberg 1914, tabla IX, str. 137. — (78) H. T. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes V, str. 82 i 83; Johann Georg Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster in Sinai, Leipzig 1912, tabla VI; Enciclopedia Italiana, XXVII, Milano 1935, s. v. porta sl. str. 960. — (79) H. T. Bossert, o. c., V. str. 83 i 84; Cabrol-H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, s. v. Baouit sl. br. 1265; Johann Georg Herzog zu Sachsen, Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Aegyptens, Leipzig-Berlin 1930, sl. 34—35. — (80) Johann Georg Herzog zu Sachsen, Neue Streifzüge etc., sl. 17, i Cabrol-Leclercq o. c., s. v. Caïre, sl. br. 1837 — 1843. — (81) P. Toesca, Storia dell'arte italiana,, I, Turin 1927, sl. 794 str. 1100, i Zimmermann, o. c., str. 21. — (82) I. C. Gavini, Storia dell'architettura in Abruzzo, vol. I, Milano-Roma, sl. 204—211. — (83) J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, Wildpark-Potsdam 1930, str. 153 i 156. — (84) Mitteilungen der Zentral-Kommission, Beč 1889, str. 174 i dalje. — (85) De Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Pariz 1929, str. 364, sl. 384. — (86) Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Pariz 1910, sl. 417. — (87) J. Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig 1920, sl. 56, i J. Strzygowski, Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000, Beč 1926, tabla 4 i 5 između str. 104 i 105; W. A. v. Jenny, Die Kunst der Germanen, Berlin 1940, sl. 146, 147 i 150. — (88) Za brončana vrata u Italiji vidi odnosna mjesta i slike u Venturija o. c., II i III; P. Toesca, o. c.; E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale; W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860; C. Ricci, Romanische Baukunst in Italien, Stuttgart 1925; A. Colasanti, L'arte bizantina in Italia, Milano 1923; L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Pariz 1936; Enciclopedia italiana, vol. VII, s. v. Bizantina arte, i vol. XXVII s. v. porta. — (89) Za brončana vrata u Francuskoj vidi Baum, o. c., str. 217. — (90) Za brončana vrata u Njemačkoj (Gneznu, Novgorodu) vidi Baum, o. c., F. X. Kraus, Geschichte der Christlichen Kunst; Bossert, o. c.; G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, Berlin-Leipzig,Text und Abbildungen 1916 i 1923. Pored t. zv. korsunskih vrata njemačkog podrijetla ima Sv. Sofija u Novgorodu i bizantinska t. zv. sigtunska vrata iz bronce vidi Enciclopedia Italiana s. v. Novgorod. — (91) Thomas Archidiaconus, Historia Salonitana, ed. Rački, Zagrabiae 1894, str. 78—90. — (92) Farlati, o. c., III, str. 238. — (93) O tome, kako je opasno stvarati zaključke iz toga, što Toma Arciđakon nešto ne spominje, pisao sam već ranije (Zvonik sv. Duje u Splitu, u uskrsnom prilogu splitskog časopisa »Novo Doba«, 1936). Toma je bilježio ono, što je bilo u izravnoj vezi s radom splitskih nadbiskupa i s događajima, koje nam prikazuje; a mnoge druge stvari, pa i vrlo važne, on prešućuje. Muk Tomin dao je, bez razloga, pojedinim piscima povoda, da zaniječu kraljevsku krunu Tomislavovu, da proglase falsifikatima crkvene sabore Grgura Ninskog u Splitu i da pomlade za sto godina drvene vratnice majstora Buvine (o tome vidi dalje poslije). — (94) Vasić u knjizi: »Arhitektura i skulptura u Dalmaciji«, Beograd 1922, str. 310, tvrdi, da je u rasporedu polja najviše sličnosti između splitskih vrata i brončanih vrata majstora Barisana u Traniju. Uistinu nema a ma baš nikakve sličnosti između ovih dvaju spomenika; ako nije okolnost, da su figuralna polja na njima uokvirena posebnim uresnim okvirom. Ali to isto nalazimo i kod vrata crkava Santa Sabina u Rimu i S. Ambrogio u Milanu. U ovim dvjema posljednjim spomenicima optače dapače posebni okvir polja udubljena poput »kaseta« kao što i u Splitu. Zeiller u gore navedenom djelu (nota 21) govori o »air de parenté« između splitskih vrata i onih crkve Sv. Marije na Kapitolu u Kölnu. Nije jasno, nalazi li on tu »srodnost« u rasporedu ili u stilu; ako misli na stil, jasno je, da su skulpture romaničkih Buvinovih vratnica nešto bliže drvenim romaničkim skulpturama u Kölnu, negoli

onim starokršćanskog doba u crkvi Santa Sabina u Rimu. — (95) Gavini, o. c., sl. 63, 70, 271, 287, 291 i dalje passim, i Bertaux, o. c., sl. 14 Otranto 72, 73, 257, 265, 267. — (96) Isti motiv sačinjava nutarnji okvir udubljenih polja na drvenim vratnicama u crkvi S. Ambrogio u Milanu iz IV. stoljeća. Vidi Wulff, o. c., I. tabla IX. — (97) Ljubo Karaman, Portal majstora Radovana, str. 52. — (98) Vasić, o. c., str. 309, a za kapitele u Foggi Venturi, o. c., III, sl. 636—37. — (99) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana u Trogiru, str. 38 sl. 10, 13, 32—34, i Bertaux, o. c., passim. — (100) Zimmermann, o. c., sl. 11, 12, 19. — (101) Zimmermann, o. c., sl. 16, 17, 30, 31 i 54, Venturi, o. c., III, sl. 167. — (102) Za Ferraru: Zimmermann, o. c., sl. 27; za San Zeno u Veroni: Venturi, o. c., III, sl. 173; za Parmu: Zimmermann, o. c., sl. 43, 46; Vercelli: Venturi, o. c., III, sl. 321; za Borgo San Donnino (od g. 1927 prekršten u staro klasično ime Fidenza): Zimmermann, o. c., sl. 47. — (102a) Čovjek koji puše u rog i dva psa u borbi prikazani su na primjer na lijepim pločama sa pleternim uresima u Koločepu iz vremena konca hrvatske narodne dinastije. Vidi Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930, str. 112, sl. 111. — (103) Jackson, o. c., II, str. 48; Wiegand, o. c., str. 144; Venturi, o. c., III, str. 102—103. — (104) Vasić (o. c. str. 306 i dalje) smatra poređivanje uresnih traka splitskih vrata sa dovratnicima Hrama palače pogrešnim. On se pri tome pozivlje na slučaj klasičnog dekora nadvratnika jednog portala katedrale u Zadru, za koji on, protivno od mišljenja Kutschere, tvrdi, da ga nije domaći majstor preuzeo od lokalnih ostataka antičkih spomenika, već da se on javlja u Zadru pod utjecajem umjetnosti grada Pise, po ugledu katedrale kojega grada je, prema Vasićevom mišljenju, bilo izrađeno pročelje zadarske crkve. Ne ćemo se ovdje upuštati u raspravu o ovom nadvratniku u Zadru. Svakako je pročelje zadarske katedrale s mnogostrukim redovima slijepih arkada više pod utjecajem crkve S. Maria in Piazza u Ankoni negoli crkava u Pisi, gdje su arkade na pročeljima otvorene galerije. A i bokor akantusa, koji se nalazi na nadvratniku u Zadru i u nekim dijelovima katedrale u Pisi, vrlo je običan motiv rimske antike, pa se javlja u srednjem vijeku u svim krajevima, koji, u svojem dekoru, podražavaju ostatcima antike (vidi primjere iz Abruzza u Gavini o. c. sl. 119, 120, 305, 307, 330). Nego, iako bi u pitanju zadarskog nadvratnika Vasić bio u pravu, to ne bi moglo služiti kao pravilo za sve ostale slučajeve, koje treba ispitati svaki prema svojim bližnjim okolnostima. A skulpture portala Hrama su u motivu tako slične uresnim trakama Buvine i tako im blize u prostoru, a inače, kao motiv, ne dolaze u suvremenoj umjetnosti, pa nema razloga nijekati svaku vezu između njih. — (105) Majstor Radovan ugledao se u portal splitskog Mauzoleja za skulpture na dvjema unutarnjim stupcima svog portala katedrale u Trogiru, gdje je izvajana gusta i bujna lisnata lozica, iz zavoja koje vire glave životinja i ljudi: ali tu je inspiracija i imitacija očita i sličnost motiva je mnogo veća. Poredi Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 52, sl. 13. — (106) Vidi o minijaturama montekasinskog značaja Bertaux, o. c., str. 194 i dalje; Lj. Karaman, Eseji i članci, Zagreb 1939, str. 154; H. Folnesics, Die illuminierten Handschriften Dalmatiens, str. 81 i dalje. — (107) Folnesics, o. c., str. 100. — (108) Folnesics, o. c., str. 81. Da je ovaj evanđelistar po tome, što tekst spominje festum S. Francisci, iz XIII. stoljeća, dokazao je o. A. Zaninović u Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku, 1922, str. 21—24. — (109) Thomas Archidiaconus, o. c., str. 86. — (110) Bertaux, o. c., str. 211—212 i sl. 73, 93 i 94, pa str. 567, tabla XXV (dolje), te Mâle, L'art religieux en France du XIe siècle, str. 99 i dalje. — (111) Bertaux, o. c., str. 567. — (112) Wiegand, o. c., str. 143; Tamaro, o. c., str. 343; Venturi, o. c. III, str. 104; Toesca, o. c., str. 800. Kao kuriozum navest ću, da Dudan (o. c. str. 104) prizor pranja djetešca Isusa, vrlo običajnu epizodu srednjevjekovne ikonografije Rođenja, pripisuje nekoj »dalmatinskoj« ikonografiji (maniera dell'iconografia dalmatica), jer ga je vidio na nekojim dalmatinskim spomenicima romaničkog i predromaničkog doba. — (113) Millet, o. c., str. 70. — (114) Venturi, o. c. III, sl. 274 (Fano), sl. 368 (Alatri), sl. 603 (Gaeta), sl. 680 (Capua); Toesca, o. c., sl. 805 (Vaticano); Bertaux, o. c., tabla III (San Lorenzo al Volturno). — (115) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, sl. 25 (zvonik u Splitu); C. Cecchelli, Zara, Rim 1932, sl. str. 80 (moćnik, Zadar). — (116) Cecchelli, o. c., sl. str. 21 (katedrala, Zadar); Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, sl. 6 (portal, Trogir); Folnesics, o. c., sl. 30 (antifonarij, Zadar); Vasić, o. c., sl. 213 (majstor Mavro, Trogir). Za datum ovog posljednjeg spomenika vidi Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 74 napomena 130. Za vrijeme antifonarija u Zadru: Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, 1922, str. 120. — (117) Venturi, o. c. III, sl. 206 (Verona), 641 (Benevento), 812 (Barga), 819 (Pistoia). Motiv djevojke, koja povlači zavjesu, imamo u Blagovijesti fresaka u Sant' Urbano alla Caffarella u Rimu, koji potječu iz XI. stoljeća, ali su u XVI. stoljeću bili, znatno i nezgrapno preslikani, vidi Graf G. Vitzthum — F. Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, sl. 27. — (118) Künstle, o. c., str. 348; Mâle, L'art religieux en France du XIIe siècle, str. 108; Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 6. — (119) W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1926, tabla 69 (Groppoli); Zimmermann, o. c., sl. 27 (Ferrara) i sl. 32 (Piacenza); Toesca, o. c., sl. 496 (Padova; za datum vidi napomenu 21). — (120) Cecchelli, o. c., str. 188 i 201 (relijefi u Sv. Donatu), str. 101 (Sv. Šimun); Folnesics, o. c., sl. 37 (Zadar) i sl. 87 (Trogir). — (121) Künstle, o. c., sl. 154, i Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, sl. 3 i 24, te str. 54 (u Trogiru je zapravo mješavina košare i kreveta). — (122) Vidi za ikonografiju Triju kraljeva između ostalog: Gabelentz, o. c., str. 101, Kraus, o. c. II, str. 289—290. Mâle, L'art religieux en France du XIIe siècle, str. 140—141; isti, L'art religieux en France du XIIIe siècle, str. 214—215; Künstle, o. c., str. 354—355. — (123) O. Wulff, o. c., 1, sl. 306, i Ch. Diehl, o. c., sl. 149. — (124) Venturi, o. c. III, sl. 150, 170, 292, 328, 645; Toesca, o. c., sl. 637; Ricci, o. c., sl. 32; Zimmermann, o. c., sl. 55; L. Serra, L'arte nelle Marche, Pesaro 1929, sl. 230. — (125) Toesca, o. c., sl. 598, i Künstle, o. c., sl. 161. — (126) Ne valja miješati Tri kralja, koji kleče, sa prikazima, gdje umjetnik prigibanjem koljena hoće samo naznačiti, da oni ubrzano hodaju ili da smjerno i s poštovanjem donose darove malom Isusu: na primjer na portalu majstora Radovana u Trogiru ili na drvenim vratnicama u Alatriju. — (127) Venturi, o. c. II, sl. 459 (Salerno), III sl. 368 (Alatri), sl. 642 (Benevento); Biehl, o. c., tabla 72 (Pisa) i 76a (Monreale); D'Agincourt, o. c. Tab. pitt. XCV (Rim) i sl. — (128) Venturi, o. c.

III, sl. 128 (Verona), i Toesca, o. c., sl. 611 (Siena). Majka se također nalazi između krvnika u Pokolju djece u kupoli krstionice u Firenci, gdje su oko godine 1300. radili majstori bizantinske tradicije. Vidi Venturi, o. c. V, sl. 184. — (129) Millet, o. c., str. 157, i Gabelentz. o. c., str. 103. — Josip predvodi grupu na spomenicima u Città di Castello (Venturi, II, sl. 489), Piacenzi (Venturi, III, sl. 152), Ferrari (Venturi, III, sl. 170), Veroni, S. Giovanni na Fonte (Venturi, III, sl. 212), S. Zeno (Venturi, II, sl. 134), katedrali (Toesca, sl. 489), Parmi (Venturi, III, sl. 288), Fanu (Venturi, III, 275), Alatriju (Venturi, III, sl. 368), Beneventu (Venturi, III, sl. 641), Groppoliju (Venturi, III, sl. 815), Zadru sl. 42., Trogiru (Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, sl. 4); a Josip ide iza Marije u Salernu (Venturi, II, sl. 459), Pisi i Monrealu (Biehl, tab. 73 i 76a), Gaeti (Venturi, III, sl. 608), Sant' Urbano alla Caffarella u Rimu (D'Agincourt, Tab. pitt. XCV). — (129a) Vidi citate za ove spomenike u napomeni 129. — (130) Gabelentz, o. c., str. 102—103. — (131) Za sve spomenike vidi citate višeput navedene u radnji. Između Tri kralja i Bijega dolazi Prikazanje i na mozaicima kupole krstionice u Firenci, koje je oko godine 1300. izradio domaći majstor, koji je u svom stilu pod bizantinskim uplivom. Vidi: Venturi, o. c., V. sl. 183. — (132) Toesca, o. c., sl. 500. — (133) Detzel, o. c., 245, i Millet o. c., str. 170—173 i 178. — (134) Venturi, o. c. III, sl. 188, 213, 368, 394, 643, 846; Toesca, o. c., sl. 489, 544. — (135) Künstle, o. c., str. 56 i dalje; Mâle, L'art religieux en France du XIIIe siècle, str. 180 i dalje, i Gabelentz, o. c., str. 286 i 287. — (136) Toesca, o. c., tab. III (Milano), Venturi, o. c. II, sl. 460 (Salerno), III sl. 644 (Benevento). — (137) Venturi, o. c. II, sl. 461 (Salerno), III, sl. 647 (Benevento); D'Agincourt, o. c., Tab. pitt. XCVI (S. Urbano, Rim); Toesca, o. c., sl. 632; Biehl, o. c., sl. 72 (Pisa) i 76a (Monreale). Među talijanskim spomenicima obično ne navodim mozaike u Palermu, Monrealu i u Mlecima iz XII. stoljeća, jer su to zapravo bizantinski spomenici na tlu Italije. — (138) Poredi na primjer prizor Krista i Samarjanke sa više osoba u Mlecima, Salernu, Beneventu, S. Angelo in Formis i mozaicima Sv. Marka u Mlecima (Millet, o. c., sl. 623, Venturi, o. c. II, sl. 461, III, sl. 646, i Kraus, o. c. II, sl. 40) ili Ozdravljenje slijepca s epizodom pranja očiju u ribnjaku u Salernu, Beneventu, S. Angelo in Formis i S. Ambrogio u Milanu (Venturi, o. c. II, sl. 46, III, sl. 647, i Kraus, o. c. II, sl. 40, Zimmermann, o. c., sl. 60). — (139) Na zapadnjački muški način jaše Krist na vratima u Monrealu i. rekao bih, na jednoj skulpturi majstora Biduina u Lucci (Toesca, o. c., sl. 538); a na ženski način na freskama u S. Urbano alla Caffarella u Rimu, S. Angelo in Formis, mozaicima u Monrealu i Mlecima, vratima u S. Paolo fuori delle mura u Rimu, Veroni, paliottu u Salernu, arhitravu majstora Buduina u S. Cassiano a Settimo kod Pise, Pisi, Beneventu (vidi navedena djela: D'Agincourt, Kraus, Toesca, Venturi, Biehl). — (140) Godine 1929 izdala je E. Sandberg-Vavalà djelo pod naslovom: La croce dipinta italiana e la iconografia della Passione, gdje su pojedini prizori Muke Gospodinove u srednjevjekovnoj umjetnosti Italije s ikonografijske strane podrobno prikazani, proučeni i ilustrirani, pa ću se na ovo djelo češće pozivati. Za ikonografiju Posljednje Večere vidi Sandberg-Vavalà, o. c., str. 199 do 217 i 408—415. — (141) Za ikonografiju Pranja nogu vidi Sandberg-Vavalà, o. c., str. 218—224 i 416—419. — (142) Vidi za ikonografiju Muke na Maslinskoj gori Sandberg-Vavalà, o. c., str. 225—230 i 420—423. — (143) Kristovo Apšenje: Sandberg-Vavalà, o. c., str. 231—241 i 424—427. — (144) Vidi za Krista pred Pilatom Sandberg-Vavalà, o. c., str. 242 i 428. — (145.) Millet, o. c., str. 652—653, i Sandberg-Vavalà, o. c., str. 247—250, te nota 9 na str. 242 i nota 12 na str. 253—254, pa sl. 214. Krist en face iza stupa na fresku Bičevanja u Sant'Urbano alla Caffarella u Rimu (D'Agincourt, o. c., Pitt. Tab. XCIV) odjeven je ranosrednjevjekovnom dugom košuljom, koja mu pada do iogu. — (146) Venturi, o. c. III, str. 104, i Millet, o. c., str. 427 nota 2. — (147) Poredi za pitanje mrtva Krista: Künstle, o. c., str. 452 i dalje te 459 i dalje; Sandberg-Vavalà, o. c., str. 34 i dalje; str. 42 i str. 384 i dalje; za splitski misal vidi Folnesics, o. c., sl. 115. — (148) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 154. — (149) Sandberg-Vavalà o. c., str. 130 i dalje, 132, 162 nota 7. — (150) Folnesics, o. c., tab. III lijeva i desna slika i sl. 116. Na ovim minijaturama i na spomenutim koricama misala u riznici splitske katedrale jasno se vidi i »bizantinska krivulja« Kristova tijela. — (151) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 108 i dalje. — (152) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 286—292 i 446-455. Ivan s Evanđeljem dolazi u Skidanju s križa na propalim freskoslikarijama u San Paolo fuori delle mura u Rimu iz XI. stoljeća, na brončanim vratima u S. Zeno u Veroni iz XII. stoljeća i na slikanoj tabli majstora Enrico di Tedice u Pisi iz XIII. stoljeća. Sunce i Mjesec dolaze u Skidanju samo na jednom spomeniku XIII. stoljeća (Monopoli u Apuliji), dok je ostalih pet spomenika iz XI. i XII. stoljeća. — (152a) Mâle, L'art religieux en France du XIIIe siècle, str. 103. — (153) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 297—300, 456—459 i sl. 384. — (154) Sandberg-Vavalà, o. c. str. 309—322 i 468—475. — (155) Sandberg-Vavalà, o. c., str. 171—190 i 398—407. Autorica piše (str. 183), da Bizant iza XI. stoljeća zamjenjuje starinski motiv prijestola s dugom, na kojoj odonda Krist sjedi u aureoli, dok se u talijanskoj umjetnosti javlja sklonost, barem na monumentalnim spomenicima, da se zadrži arhaički prijesto za Krista što sjedi u aureoli. U Splitu Krist sjedi na duzi. Međutim u pregledu spomenika, što ih autorica donosi na str. 348—400, vidi se, da u Italiji kroz sve vrijeme od XI. do XII. stoljeća dolazi naizmjence jedan i drugi motiv. — (156) Ovo sam već istakao u svojoj radnji Portal majstora Radovana, str. 12 i dalje te 42 i dalje, ali nisam bio potanko obrazložio, jer nijesam mogao doći do rasprodane knjige H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plasttk in Venedig, Leipzig 1903. Iza kako sam dobio tu knjigu na uvid, mogu prije rečeno popuniti. Na lijevom stupcu odgovaraju u Trogiru sva četiri mjeseca ikonografiji Zapada. Prosinac je ovdje prikazan u liku čovjeka, koji kolje svinju: to je obrazac Zapada (ondje, gdje ga Bizant počevši od XII. stoljeća donosi, poprimio ga je sa Zapada). Siječanj je čovjek, koji sprema kobasice za prazničke gozbe, a Ožujak čovjek, koji reže lozu u polju. Jedan je i drugi obrazac Bizantu nepoznat. (U Bizantu Siječanj obično predstavlja lov na zeca, a Ožujak lik ratnika). Veljaču u Trogiru predstavlja golobrad mladić kod vatre; u Bizantu, u ovom prizoru, mladića zamjenjuje bradat starac (Sv. Marko u Mlecima). Naprotiv, obadvije slike mjeseca na desnom stupcu Radovanova portala potječu iz kruga bizantinske umjetnosti. Ožujak je u liku ratnika kao i u Sv. Marku u Mlecima. A Travanj predočuje pastir, koji šiša ovcu. U Sv. Marku u Mlecima pastir

nosi ovcu na plećima; na jednom kapitelu u prizemlju Palazzo Ducale u Mlecima pastir nosi ovcu u rukama; i u katedrali u Otrantu Travanj se prikazuje kao pastir. To je sve prema bizantinskoj shemi; na Zapadu je Travanj mladić sa cvijetom u ruci. — (157) Mâle, L'art religieux on France du XII[e] siècle, str. 64, nota 2, i P. Clemen, Kunstschutz im Kriege, II, Leipzig 1919, sl. str. 57 (Rathisov oltar). — (158) Gabelentz, Kirliche Kunst im italienischen Mittelalter, str. 286 i 287. — (159) Vidi napomene 142, 143, 145, 151 i 153. — (160) Ovim, što sam ovdje iznio o Buvinovoj ikonografiji, nadopunjujem i donekle ispravljam ono, što sam ranije pisao u radnji Portal majstora Radovana, str. 43 (»majstor zaostao je za svoje vrijeme u ikonografiji i stilu«). — (160a) Venturi, o. c. III, str. 102—104. Svoju tezu ponavlja Venturi kraće u Enciclopedia Italiana s. v. Dalmazia (vol. XII, str. 256). — (161) Venturi, o. c. III, str. 248, i Toesca, o. c., str. 895 (nota 33). Značajan je za umjetnost Bizanta čuperak kose, koji po sredini glave pada ravno na čelo u anđela evanđelista Mateja i drugog po redu apostola do donatora na desnom krilu naslona. Napadni su također i vrlo izražajni dugi i tanki prsti fino rezanih ruku apostola. — (162) Wulff, o. c. I, str. 127 i 133; Toesca, o. c., str. 266 i 290; Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik in Venedig, str. 60. — (163) Citirat ću nekoliko primjera: Zimmermann, o. c., sl. 13, 14, 17, 25, 27, 29—32, 39, 42, 47—48, 50—51, 66; Biehl, o. c. tab. 9b, 21a, 22b, 28a, 47—51, 55a, 56, 61—64, 69, 84, 88, 93, 101—108, 140—142, 147—149, 151, 154—157. — (164) Enciclopedia italiana s. v. Tre Venezie, Arte, vol. XXXV str. 102. — (165) Poredi ovu radnju i moju radnju o trogirskom portalu passim, — (166) Wiegand kaže za Buvinu, da je to »eine Kunst, die ein Kind von Byzanz ist, aber sie hat doch eine starke nationale Farbung angenommen. . .« pa dalje . . . »Hat ja doch die byzantinische Kunst das Erbe der altchristlichen angetreten und manchen Fonds derselben fast unverändert dem Mittelalter übermacht« (o. c. str. 143ss). Buvinova vrata kao ostale skulpture u Dalmaciji u Zadru, Splitu i osobito Trogiru »zeigen die in der byzantinischen Schule gebildete Kunst«. — Vasić, o. c., str. 38 piše i ističe, da je Buvina bio također slikar i »da se vizantiska umetnost, na obalama Jadrana, najduže održala baš u slikarstvu, čije su kompozicije prosto prevedene u relijefne predstave na spljetskim vratima« (o utjecaju slikarske djelatnosti Buvine na njegov stil, nezavisno od navodnog bizantinizma, bit će još govora). A de Francovich u Enciclopedia Italiana vol. XXVII, str. 961 piše: »nella ricca ornamentazione, nelle cornici robuste delle formelle, nello stile lineare dei rilievi compressi perdurano tenaci i ricordi classico-bizantini.« — (167) Toesca, o. c., sl. 515—519, 521, 524, 528—531, 534, 543, 544 i 559 i dalje. — (167a) R. Hamann, Die Holztür zu St. Maria im Kapitol, Tab. X, XXXV i XXXVII. — (168) U ovom obliku i ograničeno na ovo, što sam ovdje iznio, točno je Vasićevo zapažanje (o. c. str. 308) o slikarskom značaju Buvinovih scena; samo što u to ne ulazi Bizant ni bizantinska umjetnost na obalama Jadrana. — (169) Bullettino Dalmato 1912, str. 73 i tabla X—2; Jackson, o. c. II, str. 47, i Jelić u članku »Zvonik splitske stolne crkve« (Viestnik hrvatskoga arheološkog društva, Zagreb N. S. godina I. 1895, str. 87 nota 1). — Kukuljević u svom Slovniku umjetnikah jugoslovenskih« s. v. Gavina (str. 98) donosi ovu rukopisnu bilješku: »In questi tempi furono edificate le porte maggiori con figure, et Istorie della natività et passione del nostro Sigre. Gesu Xpo nella Chiesa di Santo Domnio di Spalato, per maestro Andrea Gruvina pittore di Spalato, et nel medemo tempo fù depinta l'Imagine et figura di Santo Christoforo nel plancato di Santo Domnio predetto per il detto maestro. L'anno del do nro Sig. Gesù Xpo corrente 1214 del mese d'Aprile il giorno 23«. Kao izvor navodi Kukuljević ovo: »Toma Archidiacono di Spalato, Historia delli Pontefici Salonitani e Spalatini MSC. Nota in fine.« Nije mi poznat nikakav rukopisni prijevod Tomina djela na talijanskom jeziku. Ova je bilješka pored toga doslovni prijevod bilješke na latinskom jeziku u kodeksu Fanfogna u Trogiru. Po svoj je prilici netko dostavio Kukuljeviću prijevod ove bilješke na talijanskom jeziku; prema tome Kukuljevićeva vijest nije nov izvor. — (170) Ovo mi je Barada saopćio pismom 10. IV. 1940. Jelić (l. c.) donosi također ovu bilješku i tvrdi, da je mlađa od one u kodeksu Fanfogne; a Bulić (Bullettino Dalmato 1912, str. 74) kaže, da je bilješka u splitskom kodeksu »probabilmente del XVI o XVII sec.« — (171) Bullettino Dalmato 1900, str. 127. — (172) O Dumaniću vidi S. Gliubich, Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia, Beč 1856, str. 126; i A. Ciccarelli, Opuscoli riguardanti la storia degli uomini illustri di Spalato ecc. Dubrovnik 1911, str. 42. — U rukopisu »Memorie dela città di Spalatro in Dalmazia raccolte da Giulio Bajamonti«, koji se čuva u splitskom Arheološkom muzeju, spominju se na str. 36 drvene vratnice katedrale »lavorate nel secolo tredicesimo da un artefice del paese come si raccoglie dal manoscritto di Marco Dumaneo, canonico della cattedrale«. — (173) L. Jelić u Viestniku hrvatskog arheološkog društva, N. S. 1895, str. 87 bilješka 1. — (174) Bullettino Dalmato 1912., str. 73 i tab. X/2, i godina 1900, str. 127 bilješka 2. Već godine 1894 donosi Ehrhard prema Bulićevu saopćenju ispravan oblik Buvina (Ephemeris Spalatensis, Jaderae 1894, str. 10 nota 5), ali još godine 1917. majstor se nazivlje Guvina u Dalmazia Monumentale, testo di A. Venturi, E. Pais, P. Molmenti, Prefazione e Note di T. Sillano, Milano 1917. — (175) Barada mi javlja, da se u aktima trogirskog arkiva pod datumom 25. XII. 1439. spominje u trogiskom polju zemlja, na kojoj imaju trsje »Bouina et Radicça vxor condam Siluestri Ripedelli«. Vjerojatno je Bovina ime romanskog podrijetla prema bos, bovis. Skok je, prema usmenom saopćenju, sklon i našeg Buvinu staviti u vezu s talijanskim Bovina, koje dolazi kao obiteljsko ime. — (176) Na Dumanića se poziva Farlati u trećem svesku i G. Bajamonti, koji datira vrata u XIII. stoljeću (vidi napomenu 122). — (177) Vasića u ovome slijedi arh. Gj. Bošković u recenziji Kašaninova djela »L'art yougoslave«, Beograd 1939 (vidi: Srpski književni glasnik, Beograd 1939,) — (177a) Dr. Elena Pezzoli u Trstu potvrđuje mi pismom od 5. VII. 1940, da se jasno vidi, da su druga i četvrta brojka godine 1214 ispravljene; čitava bilješka čini utisak, da je od jedne ruke. — (177b) Bez vrijednosti je, što o Buvini i postanku njegova djela nagađa A. Bakotić u Archivio storico per la Dalmazia, Fasc. 152 studeni 1938, str. 4—9. On naime s jedne strane piše, da bi Buvinova vrata mogla biti mnogo starija od godine 1214 i od majstora Buvine samo popravljena (»restaurata«); a s druge strane naslućuje, da su ta vrata dali izvesti splitski dominikanci, koji su bili u vezi sa crkvom Santa Sabina u Rimu, a njihov red je dobio

samostan u Splitu oko godine 1245. — (178) Bullettino Dalmato 1890, str. 46. — (179) Da je pak Buvina samo bojadisao drveni ili kameni kip, ne bi se to držalo vrijednim, da se napomene pored radnje monumentalnih vratnica. — (180) K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, I, Freiburg i. Br. 1926, str. 156. — (181) F. Stelè, Monumenta artis slovenicae, I, Ljubljana 1935, str. 38. — (182) Kukuljević, o. c., str. 98, i Farlati, o. c. III, str. 238. — (183) Eitelberger, o. c., str. 275; Bullettino Dalmato 1900, str. 127 nota 2, i 1912, str. 73; L. de Voinovitch, Histoire de Dalmatie, II, Pariz 1934, str. 807. — (184) Farlati, o. c. III, str. 466 — Drvene galerije teretile su i kvarile kapitele, pa su prigodom restauracije crkve godine 1880—1885 bile odstranjene. — (184a) Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku II, prilog str. 16 T. VIII — Humanista Filip de Diversis spominje u svojem opisu Dubrovnika iz prve polovine XV. stoljeća u katedrali »ditissima pala seu anchona argentea«. Vidi Programma del ginnasio superiore in Zara 1879—1880, Zadar, str. 29. A historičar Lucić u Memorie di Tragurio, str. 490, spominje u trogirskoj katedrali »due ordini di figure fatte di lastre d'argento ad imitatione di quelle di San Marco di Venetia«, koje su, navodno zbog pomankanja mjesta, u Lucićevo doba bile prelivene. — (185) Farlati, o. c. III, str. 495 i 502. — Usprkos svojim imenima talijanskog zvuka ova su dva nadbiskupa naši domaći ljudi. Sudeći površno, prema dokumentima i natpisima, koji su u javnoj upravi i crkvi u ono doba bili talijanski i latinski, zaboravljamo često, da su, u vrijeme Mlečića, svi Dalmatinci bez izuzetka, pa i potomci romanskih porodica srednjevjekovnih primorskih gradova kao i oni talijanski doseljenici, koji su uhvatili korijena u našim stranama, osjećali i ispovijedali svoju pripadnost slavenskom rodu. Nadbiskup Dominis živi u predodžbi naše javnosti, prema prikazu Šenoina romana »Čuvaj se senjske ruke«, kao prevejani Latin i mrzitelj vlastitog roda i jezika. Pa ipak se on, napuštajući početkom godine 1616 splitsku nadbiskupiju, obraća pismom splitskom kleru, u kojemu se uporno i toplo zalaže za to, da mu nasljednik na nadbiskupskoj stolici u Splitu bude Dalmatinac (natione Dalmata), a ne Talijan (extraneus, alienigena) i čovjek, koji će govoriti jezikom povjerenog naroda. On je u tu svrhu odabrao sebi za nasljednika svog rođaka i zemljaka Sforzu Ponzonija (Farlati, o. c. III, str. 495 i dalje te 500). — (186) Farlati, o. c. III, str. 495 piše: Antea siquidem Canonici, subseliis in ipsa media templi area hinc atque hinc dispositis, statione et sibi et populo perincommoda utebantur. — Netačno je prema tome mišljenje Jacksona, da su to »the stalls which were formerly, as Farlati describes them, placed in the temple under the dome.« — (187) Jackson, o. c., str. 180—181 i tab. 19. — (188) Rukopis »Visitatio Generalis« nadbiskupa Cosmija iz godine 1682—1683 čuva se u arkivu Biskupskog ordinarijata u Splitu, a prijepis toga rukopisa ima Arheološki muzej u Splitu (vidi u tom rukopisu str. 5). — (189) Bullettino Dalmato 1916, str. 140. — (190) Jackson, o. c. I, str. 274, 308, 309; II, str. 125, 223, 395; III, str. 218; Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijek, str. 146—147. — (191) G. Ferrari, Il legno e la mobilia nell'arte italiana. Milano, table 10, 18, 23 i 32. — (192) Pored djela navedenih u napomeni 190 vidi: Ć. M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, str. 24; C. Cechelli, Zara, str. 68. — Fisković je našao dokumenat, koji spominje ugovor iz studenog 1439, po kojemu se Ivan Budislavić obvezuje izraditi kor uz cijenu od 18 dukata za svaki par sjedala, t. j. jedno gornje sjedalo za kanonike i donje za svećenike, C. Fisković, Drvena gotička skulptura u Trogiru, str. 113 (u štampi). — Drveni kor u samostanu benediktinki u sv. Mariji u Zadru iz XV. stoljeća nije bio nikada objelodanjen; kor u franjevaca u Lopudu ima već lišće, što se kovrča na način, koji nagoviješta približavanje renesanse. — (193) L. Serra, L'arte nelle Marche, sl. 545 i 547. Za srednjevjekovne korove u Italiji i u krajevima onkraj Alpa vidi G. Ferrari, o. c. passim, i W. Loose, o. c. passim. — (194) Vidi članak C. Fiskovića u Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku, str. 219 i bilješku 23. — (195) Čitavo je krilo danas dugo 635 cm (desno), odnosno 631 cm (lijevo); a naslon visok 111 cm. Pojedini pojasi odozgo prema dolje bili su visoki redom 14 cm, 20 cm, 14 cm, 30 cm, 14 cm, 14 cm, 14 cm. Od najgornjeg pojasa danas manjka oko 2 cm, a od najdonjeg oko 7 cm; izvorna je visina prema tome bila 120 cm. — (196) Na desnom su dužem dijelu naslona tri vitice i tri prepleta, na lijevom dužem dijelu tri vitice i dva prepleta; a na objema kraćim dijelovima po dvije vitice i po dva prepleta. Vitica ima u dužim dijelovima naslona četiri do pet zavoja, a na kraćim dijelovima samo tri zavoja: prepleti na dužim dijelovima sastoje se od 8 do 11 »osmica«, a na kraćim dijelovima od samih 4 »osmica«. — Desno i lijevo razumijeva se uvijek za onog, koji iz crkve prilazi u kor, gdje su korska sjedala. — (197) E. A. Stückelberg, Langobardische Plastik, Kempten—München 1909, str. 25. — (197a) Ch. Enlart, o. c. III, str. 142 i 144. — (198) Vasić, o. c., str. 312. — (199) Otte, o. c. I, str. 480; Mitteilungen der Zentral-Kommission, Beč 1862, str. 53; Mâle, o. c. (XIIIe siècle), str. 41; Toesca, o. c., str. 821. — (200) C. Fisković, Korčulanska katedrala (posebni otisak iz »Croatia Sacra« br. 17 i 18), Zagreb 1939, str. 34. Nije isključeno, da su ova dva stupa u Korčuli bila preuzeta iz starije katedrale porušene i obnovljene u XV. stoljeću; ali u tom slučaju oni potječu iz građevine XIV. stoljeća. — (201) Arkadice su bile zamišljene i izvedene kao slijepe, to jest tik iza njih je bila neutralna pozadina daske. Danas je ta pozadina na mnogo mjesta otpala; a to kvari miran utisak arkada. — (202) Slova natpisa nijesu ni romanička ni gotička, već obla, klasična; četvrti apostol IO[HANNES] je golobrad. — (203) O ovim kapama piše Enlart, o. c., str. 143: »d'autres calottes, cotelées, semblent être faites de cuir tailladé en triangles dont les bords on été rapprochés et cousus.« Vidi također Baum, o. c., sl. 297, i Vitatum-Volbach, o. c. tabla IV. — (204) Za stara glazbala vidi: H. Ruth-Sommer, Alte Musikinstrumente, Berlin 1916, str. 44 i passim; Cabrol-Leclercq, o. c. VII, s. v. Instruments de musique; Otte, o. c., str. 331—333; Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas II, tabla XXI i LIX. O psalterionu veli se u djelu Cabrola i Leclerqua: C'était un instrument à cordes qu'on pinçait avec les doigts ou avec un plectre et qui, à difference de la cythare, avait le corps sonore placé en haut.« — (205) To je na dužim dijelovima naslona; na kraćim su prepleti sa 47, odnosno 41 petljom uz rubove. — (206) Stückelberg, o. c., str. 24—25; Starohrvatska Prosvjeta III, Knin 1897, str. 27; N. Z. Bjelovučić, Crvena Hrvatska i Dubrovnik, Zagreb 1929, str. 40. — (207) Stückelberg, o. c., str. 25 veli, da je u Splitu preplet osmica »kompliziert«. — (208) Künstle, o. c., str. 121 i passim

str. 119—135. — (209) Venturi, o. c. III, str. 308—311, i Zimmermann, o. c., str. 133—134. Uporedi slijedeća polja u Splitu i Parmi: br. 1 = 22; br. 2 = 17; br. 3 = 30 ili 68; br. 4 = 19; br. 5 = 53 ili 54; br. 6 = 4 ili 17; br. 7 = 31; br. 8 = 73; br. 9 = 45; br. 10 = 53 ili 54; br. 11 = 42; br. 12 = ?; br. 13 = 52 ili 75; br. 14 = 52 ili 73 (prvi broj označuje prikaze splitskog naslona onakvim redom, kako sam ih donio gore pri opisu, a drugi broj prikaze friza u Parmi prema broju, koji oni nose u opisu kod Zimmermanna l. c.). — (210) Neke od životinja, koje je majstor izrezao na naslonu, mogu imati odnosno imaju na drugim spomenicima simboličko značenje. Nego u pitanju, da li je neki majstor shvatio i upotrebio životinje simbolički ili dekorativno, odlučan je izbor životinja u cjelini. Svakako nas upućuje na velik oprez mnogostruko, a često i razrožno značenje, koje srednjevjekovna učena literatura daje istoj životinji. Lav, na primjer, dolazi u srednjevjekovnoj umjetnosti negdje kao simbol đavla (ispod Kristovih nogu), negdje kao simbol Krista (s ubijenom zvijeri u pandžama) ili kao čuvar crkve (na portalu crkve). Paun je u starih kršćana bio simbol neumrlosti duše, a u srednjem vijeku pridaje mu literatura značenje đavla i taštine; slon označuje čistoću, ali i bezvjerstvo, jer on ne može da klekne (vidi Otte, o. c. I, str. 483 i dalje). — (211) Stückelberg, o. c., str. 28. — (211a) Enlart, o. c., str. 144. — (212) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 18. Ovime ispravljam netočan prijevod, koji sam u toj radnji omaškom donio: od sviju najodličniji bilo bi omnium clarissimum, a ne cunctis preclarum. — (213) Loose, o. c., str. 50, slika 145 i dalje. — Zanimljiv je za srednjevjekovnu razdiobu rada podatak, što ga je našao Fisković o izradbi ormara u sakristiji trogirske katedrale: u ugovoru iz godine 1458 obvezao se majstor Grgur Vidov dobaviti za rezbarije rezbara iz Mletaka (caelatorem de Venetiis), C. Fisković, Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća, Split 1940, str. 45. — (214) Zimmermann, o. c., sl. 16. Prema svemu, što iznesosmo, otpada nagađanje Loosovo (o. c. str. 50 napomena 2), da bi slika majstora pri radu i čovjeka što nosi dasku (stablo) bili dijelovi neke rane nepoznate srednjevjekovne legende. — (215) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 38 i 62. — (216) Ako je izvorno korska klupa bila ispred oltara, a ne iza njega, i u tom je slučaju sv. Duje ostajao na desnu ruku svećenika, koji su gledali prema oltaru, — (217) J. Braun, Die liturgische Gewandung, Freiburg i. Breisgau 1907, str. 588. — (218) Künstle, o. c., str. 390; Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, str. 207, i Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 11. Okolnost, da su Sv. Kuzma i Damjan prikazani na koru, potvrđuje vjerojatnost, da je prije opisani biskup glavni svetac-zaštitnik Splita Dujam, a ne lik splitskog nadbiskupa, u koje je vrijeme kor bio izrađen. — (219) C. Cecchelli, Zara, str. 49. Bulić, reproducirajući po svoj prilici mišljenje Jelića izneseno u jednoj skupštini društva »Bihaća«, vidi u četvrtom liku na krajevima kora sv. Staša, sumučenika sv. Dujma; lik međutim nema nikakvu oznaku ovog sveca i manjka mu atribut, što ga ovaj svetac uvijek ima, a to je mlinski žrvanj, kojim je vezanim oko vrata bio bačen u more (Vjesnik hrvatskog arheološkog društva u Zagrebu 1896/7, str. 141). (220) Loose, o. c., str. 49; Cecchelli, o. c., str. 133—134. I u Zadru su dva sveca (sv. Krševan na konju i sv. Frano, koji prima krvave rane) sa svetačkim vijencem, dok su sv. Ludovik, biskup i svetac, bez vijenca isto kao i donator svećenik Benedikt. — (221) G. Migeon, Les arts plastiques et industriels (Manuel d'art musulman, vol. II) Pariz 1907, str. 110, sl. 96; Johann Georg zu Sachsen, Sreifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens, Leipzig—Berlin 1914, sl. 13, 14, 18, 28; isti, Neue Sreifzüge durch die Klöster und Kirchen Agyptens, Leipzig—Berlin 1930, sl. 22, 42 i 115. — (222) Venturi, o. c. III, sl. 471. Venturi veli za rešetke prozora crkve S. Gregorio u Bariju, da imaju izgled »di grate arabe« (o. c. II, str. 574). Slike ovih prozora vidi u djelu F. Carabellese, Bari, Bergamo 1909, str. 87—88. — (223) Bossert, o. c. V, str. 353; Vasić, o. c., str. 313; Gavini, o. c., str. 346 i dalje, slike 214, 416—417, 213, 218, 215, 225, 252. — (224) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 38 i 62. — (225) Zimmermann, o. c., sl. 16 i 46. — (226) Venturi, o. c. III, str. 971 i slike 125, 128, 138, 143, 285, 300, 301, 314 do 317. — (227) Zimmermann, o. c., slika 11 i 19; Biehl, o. c., slika 12b, 15c, 16a, 23, 24, 25a. Uporedi također Gavini, o. c. I, sl. 219 i 228. — (227a) Bertaux, o. c. sl. 307, str. 661. Pleteri na propovjedaonici majstora Nikole u Bitontu iz godine 1229. čine mi se više bizantinskog karaktera (vidi sliku 306 u Bertaux, o. c.), — (228) Za crkvu u Marusincu poredi E. Dyggve und R. Egger, Der altchristliche Friedhof Marusinac, Beč 1939, za crkvu u Rižinicama i u Gradini: Lj. Karaman, Po ruševinama starohrvatskog Solina (»Hrvatsko Kolo« XV), Zagreb 1934, str. 12 i 19; za katedrale Raba, Zadra i Trogira: Jackson, o. c. I, str. 271, II, str. 123; D. Frey, Der Dom von Arbe, Beč 1912, str. 4; Ć. M. Iveković, o. c. table 22 i 183. — (229) Vidi za korska sjedala i njihov razvoj članak Riggenbacha u Mitteilungen der Zentral-Kommission, Beč 1863, str. 213 i dalje; Kraus, o. c. II, str. 482—489; Otte, o. c. I, str. 283 i dalje; Reiners, Die rheinischen Chorstühle des Mittelalters, Strassburg 1909 (uvod); Ferrari, Il legno nell'arte italiana, Milan (slike); Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit, Leipzig 1913, str. 8, i W. Loose, o. c., passim. — (230) Ovaj se drveni kor čuva u malom koru posvećenom sv. Klari u crkvi S. Damiano, a ne u crkvi S. Chiara u Assisiju, kako se čini po pisanju Rohault de Fleury, La Messe, Pariz 1883, str. 161, i Loose, o. c., str. 80. Loose ga stavlja u XIII. stoljeće sa znakom upitnika; međutim ih u ovo stoljeće datira Sopraintendente ai monumenti dell'Umbria prema privatnom pismu od 26. IV. 1940. Tvrdnja V. Forcella, La tarsìa e la scultura in legno nelle sedie corali di Milano, Milan 1896, da dijelovi drvenog kora u crkvi S. Ambrogio potječu iz XII. stoljeća, jest bez temelja. Srednjevjekovni pisac Leon d'Ostia spominje korske »stalle« u crkvi opata Dezederija u Montecassinu u XI. stoljeću, nema međutim nikakva dokaza, da bi njima pripadao lijepo rezbareni »panneau«, što ga donosi Bertaux, o. c., sl. 94, bilješka 2, na str. 212. U Montevergine čuva se drvena katedra iz konca XIII. stoljeća, kojoj su kasnije pridodana još dva pobočna sjedala za đakone (Bertaux, o. c., str. 440 sl. 180; Toesca, o. c., str. 1103). — (230a) Jedino A. Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Berlin, str. 14, spominje splitski kor kao »Chorbänke in Spalato«. — (231) R. Schmidt, Möbel, Berlin 1922, str. 17 stavlja klupu u Alpirsbachu u XII. stoljeće, Bossert, o. c. V, 332, naprotiv u početak XIII. stoljeća, dok ju Loose, o. c., str. 125, datira u XII./XIII. stoljeće. — (232) Stückelberg, o. c., str. 73, datira kor u XIII.

stoljeće, iako Buvinova vrata omaškom stavlja u XII. stoljeće. — (233) Vjesnik hrvatskog arheološkog društva u Zagrebu, N. S. II 1896/7, str. 141. Godine 1912. Jelić u Contributo alla storia d'arte in Dalmazia, prilog Bullettino Dalmato 1912, str. 28, stavlja kor u XII. stoljeće. Ovome se mišljenju neko vrijeme priklonio i Bulić, koji u Bullettinu iste godine na jednom mjestu (str. 76) piše: Ora molti distinti conoscitori dell'arte medievale sono di parere, che gli stalli del coro del Duomo di Spalato, trasportati nel Duomo da altrove poichè sono più piccoli, più corti della parete del Coro, dove si trovano, sono di epoca anteriore al secolo XIII cioè all' a. 1214. — (234) Braun, o. c., str. 181, 184 i 648: Noch im 13. Jahrhundert kommen Monumente vor, auf denen die Y-Form erscheint. — (235) Braun, o. c., str. 468 i 475. — (236) Vidi o ovim svecima članak C. Fisković u Hoffillerovu Zborniku. — (237) Jackson, o. c. II, str. 51 i Vjesnik hrvatskog arheološkog društva u Zagrebu N. S. II 1896/7, str. 141. — (238) Thomas Archidiaconus, Historia Salonitana, str. 181 i 187 dalje. Ima u Tome Arciđakona još jedna epizoda, u kojoj građani silom provaljuju u crkvu. Godine 1225 izabraše Splićani za gradskog kneza Petra Zahumskog, kojemu se predbacivalo »bogomilstvo«, pa ga kler stoga ne htjede priznati. Nato odniješe svjetovnjaci ključe od čuvara crkve i u masi provališe u katedralu i uvedoše kneza službeno u nju (Thomas Archidiaconus, o. c., str. 103). — (239) Thomas Archidiaconus, o. c., str. 205: cepit autem reparare domos et cameras episcopii, easque studiosius decorare. Forinsecus autem fecit cenacula et solaria ital. Poredi također u istom djelu str. 85. 206 i 207. — (240) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana, str. 46. Propovjedaonica u Splitu potsjeća nas sa još svoja dva detalja na umjetnost Apulije i južne Italije. Na uglovima prsobrana skupljena su u svežanj po tri stupića kao na propovjedaonici u Pisi majstora Nikole iz Apulije; a knjigu Evanđelja nose krila orla na vrhu stupića kao na propovjedaonici u Troji, Ravellu itd. Ovaj je orao u Splitu originalno izveden: popeo se iznad ruba prsobrana i na njegova se široko i ravno rastvorena krila neposredno stavlja knjiga Evanđelja bez ikakve ploče ili pulta; savijeni stupić, na koji se orao popeo, izdiže se sa hrpta lava, koji drži zvijer u pandžama krepkih lavova, što čuvaju ulaz u zvonik.